

A portrait of Szabó Gábor, an older man with long, thinning white hair and a white beard. He is wearing a dark jacket over a dark shirt with a small white pattern. He is looking directly at the camera with a serious expression. The background is dark and textured.

SZABÓ GÁBOR

Kilátás
az utolsó hajóról
Krasznahorkai László
prózavilága

m

L'Harmattan

Ez a mű a Creative Commons Nevezd meg! - Ne add el! - Így add tovább! 4.0 Nemzetközi Licenc feltételeinek megfelelően felhasználható.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



Kilátás az utolsó hajóról. Krasznahorkai László prózavilága

View from the Last Boat. Krasznahorkai's prose world

Szabó Gábor

<https://orcid.org/0000-0002-5205-9448>

Irodalomtörténet / History of literature (13020)

poétika, narratológia, világirodalom, kortárs magyar próza

poetics, narratology, world literature, contemporary Hungarian prose

ISBN 978-963-646-500-1 (pdf)

DOI: <https://doi.org/10.56037/978-963-646-500-1>



<https://openaccess.hu/>

Szabó Gábor

Kilátás az utolsó hajóról

Szabó Gábor

Kilátás az utolsó hajóról

Krasznahorkai László prózavilága

MAGVETŐ
KIADÓ **70**

L'Harmattan

2025

© Szabó Gábor, 2025
© Magvető Könyvkiadó, 2025
© L'Harmattan Kiadó, 2025

ISBN 978-963-14-4113-0

ISBN 978-963-646-500-1 (pdf)

DOI: <https://doi.org/10.56037/978-963-646-500-1>

(Bevezetés)

„Ask the angels who they’re calling,
Go ask the angels if they’re calling to thee
Ask the angels while they’re falling
Who that person could possibly be”
(Patti Smith: *Ask the angels*)

Krasznahorkai László életművéről csaknem negyedszázada nem jelent meg átfogó igényű méltatás: Zsadányi Edit 1999-ben kiadott monográfiája volt az utolsó olyan munka, amely efféle összegző áttekintésre vállalkozott. Az irodalmi gépezet automatizmusából adódóan természetesen folyamatosan születtek értékelések, kritikák, netán nagyobb lélegzetű tanulmányok az azóta eltelt immár negyedszázadban sorjázó Krasznahorkai-művekről, ám a minduntalan formálódó, saját szövegmultjából tudatosan építkező életmű folytonosságának, újra- és újrászövődő mintázatának vizsgálatára a hazai kritika valamiért nem vállalkozott.

Talán nem túlzás azt állítani, hogy Krasznahorkai művészetének jelenléte és reputációja a nemzetközi irodalmi életben alighanem intenzívebb, mint Magyarországon, ám e különös jelenség társadalom-, ízlés- és kultúrszociológiai okainak felfejtésére e monográfia természetesen kísérletet sem tesz.

Megpróbálja viszont egy tágabb kultúratörténeti összefüggéshálóba helyezve értelmezni az életmű poétikai, elbeszéléstechnikai eljárásait, illetve kitapogatni azok

filozófiai, gondolkodástörténeti gyökérzetét. Ugyanakkor tartózkodik az 1999-es monográfia megjelenésének idején a hazai irodalmi gondolkodásban még kiemelt szerepet játszó irodalomtörténeti behatárolás kényszerétől, amelyben az életmű posztmodern vagy modern (elő- és utómodern) jegyeinek rigorózus osztályozása játszana szerepet. Ennek oka egyrészt persze személyes ízlés és látásmód kérdése, másfelől pedig egyébként is úgy látom, napjaink kulturális-művészeti irányaira nézvést már jó ideje, Krasznahorkai életművét illetően pedig kiváltképp meglehetősen terméketlennek tűnik ez a kérdés-irány.

S ahogy a Krasznahorkai-regények állandó szökésben lévő szereplői is a szövegek labirintusszerű világában bolyongva, csalókának bizonyuló illúziókba kapaszkodva próbálják megérteni saját eltévedésük szerkezetét, úgy a monográfia maga is a legismertebb Krasznahorkai-toposz, az *úton lét* mintáját követve egyfajta utazásként igyekszik bejárni a szerző útvesztőszerű szövegvilágát. Ezért áll a kötet élén *Az utolsó hajó* egyszerre földrajzi, metafizikai és mitikus regisztereket elegyítő, gazdag kulturális vonatkozásrendszerbe íródó, az útra kelés pillanatát és kényszerét s egyben a pálya indulását is jelző elbeszélése, míg a monográfia későbbi fejezetei az életmű további darabjait e hajóút során feltáruló szövegtájakként veszik szemügyre.

A regényeket ugyan megjelenésük sorrendjében, vagyis a klasszikus utazástörténetek lineáris logikájának megfelelően vizsgálom, ám mivel Krasznahorkai prózavilágának mind poétikai eljárásrendje, mind pedig

ismeretelméleti szövedéke éppen az efféle célképzetes folyamatosság optimista szemléletét kérdőjelezi meg, szövegeinek látásmódja és formanyelve a monográfia módszertanát is befolyásolva lehetetlenné teszi az egyenes irányú haladást.

Krasznahorkai írásművészetét téma- és formavariációk, alakmások, nyelvi-gondolati pász mák, motívumvándorlások ismétlődő mintázata jellemzi. A kifejezés, a kifejezhetőség kétségessége, a közvetíthetőség (abban az értelemben is, hogy tudniillik van-e *mit* közvetíteni?) problémájára, a nyelv, a fogalmak érvényességére vonatkozó kínzó kérdések nem csupán tematizálódnak a regényekben, de az ismétlődő motívumalakzatokat új összefüggésekben láttató prózaformában is testet öltetnek. A fókuszváltások, ismétlések, egy mind pontosabb kifejezésre törő nyelv és forma kimunkálásának reménytelenül elszánt igényét jelzik, s egyúttal szerteágazó, visszamenőleges értelemmódosulásokat, távoli kapcsolatokat teremtenek az egyes alkotások és az ekképp folytonos (át)alakulásban lévő életmű egésze közt. Ez az oszcilláció a mozgékony-ság, rögzíthetetlenség érzetét kölcsönzi az életműnek, s így Krasznahorkai-regényt olvasva tulajdonképpen sohasem egyetlen művet olvasunk, hanem előre- és visszautaló nyomok szövevényes összefüggéseiben próbálunk tájékozódni.

Ez az útvesztőjelleg az oka és magyarázata annak, hogy bár a monográfia megjelenésük időrendi sorrendjében tekintni át az egyes szövegeket, azokat inkább egy visszamenőleges értelemlehetőségeket teremtő és jövőbeli kapcsolatokat egyképp sejtető összefüggésháló pillanatnyi

csomópontjaiként kezeli. Herman, a vadőr alakja – hogy csak egy példát említsek most – már a *Kegyelmi viszonyok* lapjain magába írta *Az utolsó farkas* és a *Herscht 07769* főszereplőinek majdani átalakulását, míg az *ÁllatVanBent* üvöltése nemcsak újrakeretezi mindhárom művet, de *Az ellenállás melankóliája* rombolásjelenetének egy lehetséges magyarázatát is nyújtva olyan előre- és visszaható cirkulációt indít be az említett szövegek közt, melynek során azok mindegyike minduntalan újabb jelentéslehetőségekkel gazdagodik.

Az életmű vizsgálata során tehát a folytonosság és a hálózatoság szempontjai keresztezik egymást, ekképp a szövegtájak keretei az elemzések során folytonosan szétcsúsznak, újrarendeződnek, változékony értelemalakzatokba állnak össze. A monográfia fejezetbeosztása így csak látszólag esik egybe az egyes művek bemutatásával, szándéka inkább az életmű hálózatos rendbe kapcsolódó, s e mozgás során egymást is minduntalan újraértő gondolati, képi, motivikus vagy elbeszéléstechnikai csomópontjainak megragadása.

Az eddigiekből is következően ilyen fontos sűrűsödési pontja az életműnek a *labirintus* nyelvi és formai, illetőleg létszemléleti dimenziókat egyszerre mozgósító alakzata, és ezzel összefüggésben a *távolság* és a *határ* egymást variáló, a tájékozódás lehetőségeit mérlegelő képei. Ez utóbbi a művek megalkotottságát illetően is lényeges szervezőelem, hiszen Krasznahorkai prózavilágában a stílári regiszterek, beszédmódok határainak átlépése éppen úgy meghatározó jelentésképző funkcióval bír, ahogyan a fikció és a valóság, a fennkölt és a triviális, a fizikai és

a metafizikai, a mitikus és a reális közt húzódó határvonalak folyamatos megsértése is.

A tájékozódás nehézségeinek egzisztenciális és metafizikai konzekvenciáit közvetíti a *csapda* változatos – és a formanyelvet szintén átható – ábrázolásainak gyakorisága, ami viszont az emberi pozíció kudarcosságának, a létezésére vonatkozó magyarázatok korlátozott érvényességének megjelenítésén keresztül a „*felesleges ember*” (a turgenyevi Hamletek és Don Quijoték) egymást idéző szerepváltozataiként jeleníti meg az emlékezetes regénykaraktereket. Sőt, nem csupán azokat, hiszen a művek önreflexív elbeszélői eljárásainak köszönhetően Krasznahorkai regényvilága szintén kivonja magát saját fogalmiságának hatálya alól, s így elbeszélés és elbeszélő, szöveg és szerző maga is e feleslegesség hol mulatságos, hol tragikus prédájává válik. A közvetítés és megértés esetlegességének rögzítése az életműben a *fordítás* hermeneutikai és egyben egzisztenciálfilozófiai rétegeket kirajzoló motívumváltozatainak hangsúlyos megjelenését eredményezi, magához kapcsolva az *eredet* (a *távolság* áthidalhatóságának és a *fordítás* problémáját ismét játékba hozó) metafizikai és nyelvfilozófiai hangoltságú kérdéskörét.

A maguk teremtetten labirintusokból való kijutást, a metafizikai és nyelvi határok átlépését, a távolság áthidalását célzó kísérletek mind a regényhősök, mind pedig az önmagukat reflektáló elbeszélők számára rendre kudarccal végződnek, ami pedig az *apokalipszis*, a bukás gazdag képi és nyelvi motívumhagyományát szövi a végállapot előtti utolsó pillanatok analízisét megjelenítő művekbe.

A Krasznahorkai-szövegek apokaliptikus hangoltságának emlegetése a kritikai szakirodalom egyik közhelye, a monográfia azonban a prózanyelv humorára, ironikus frekvenciáira is igyekszik felhívni a figyelmet. Nemcsak egyes regények, mint például a *Báró Wenckheim hazatér* Rejtő Jenőt idéző helyzet- és jellemkomikumaiban, ferge-teses nyelviségében csendül fel ez a karneváli nevetés, de azt hiszem – és ismét a határok átjárásának kérdésénél járunk –, Krasznahorkai legsikerültebb alkotásainak mindegyike a nyelvi humor finom tónusával ellenpontozza, illetve mossa össze a regényvilágban ábrázolt tragikumot. Evidens példája ennek többek közt a *Megjött Ézsaiás*ban Korin nagylélegzetű próféciaja, amely a nyelvi-poétikai megoldások ironikus fénytörésében, a szituáció dramaturgiájában egyszerre tűnik komikusnak és patetikusnak, humorosnak és magasztosnak. Kafkai értelemben – akinek barátai az ismert anekdota szerint végignevették *A per* felolvasását – Krasznahorkai hasonlóképpen humoros szerző, és alighanem művei befogadástörténetének egyik deficitje, hogy a *Sátántangó* és *Az ellenállás melankóliája* akkori gazdag és megalapozó recepciója nem fordított kellő figyelmet e regények ironikus modalitására.

Krasznahorkai prózanyelvének intenzitása a hívás, a hang, a megszólíttóság érzékeltetésében rejlik, melynek során a beszéd a lét feltárulkozásának lehetőségével kecsegtet. Ez a megváltás lehetőségének csalóka reményét csempészi a művek világába, mely bizakodás az *angyal*, míg a remények kudarcba fúlása a *gonosz* figurájának szerepvariációiban ölt testet az illúziók és a fenyegettség együttes atmoszférájába burkolózó szövegvilágban.

Az életmű most utolsóként említett motivikus csomópontjai az angelológiai hagyomány szakrális, líratörténeti, nyelvfilozófiai, sőt képzőművészeti szárait, s a határsértő regiszterváltások eredményeképp pedig azok groteszk kifordítását is a prózanyelvbe emelik.

Különösen izgalmas a szövegek filozófiai, elsősorban a lét- és ismeretelméleti tradícióból táplálkozó hagyomány-elemeinek vizsgálata. Krasznahorkai írásai nem egyszerűen valamiféle díszítő ornamentikaként építik magukba ennek gazdag tárházát, hanem egész egyszerűen a szövegek megszólalásának alapvető létmódjaként érzékeltetik a gondolkodástörténeti hagyományba ágyazottság kikerülhetetlenségét, illetve az ezzel történő számvetés feladatát és felelősségét.

Ami nem azt jelenti, hogy regényei és elbeszélései levezethetők lennének bizonyos filozófiai iskolák vagy tételek felől, vagy hogy szövegei valamiféle szofisztikus tételmondat doktrínájában rögzülő tanulságot óhajtanának közvetíteni.

Az életmű Hermann Hesse üveggyöngyjátékosaihoz hasonlóan rendezi új és új mintázatokba kultúránk, nyelvünk alaptoposzait, meghatározó problémahalmazait – ezek metaforikus sűrűsödései lennének az életmű imént jelzett motivikus csomópontjai –, melyek aztán a narráció poétikai, elbeszéléstechnikai eljárásainak köszönhetően polemikus, egymást hol megkérdőjelező, hol cáfoló, harmonikus és disszonáns összhangzatban egyesülnek.

Krasznahorkai kereséstörténetei nem pusztán tárgyukká teszik, eseményként ábrázolják a létezés egzisztenciális feladatként adott problémáját, de nyelvi mintázatuk

is ennek az évezredes kereséstörténetnek a szűrőjén keresztül, azt ismételve bontakozik ki, sőt írásai szerkezete, formanyelve maga is e gondolkodástörténeti kérdésekbe visszaíródó jelentésképző erőként befolyásolja szövegei értelmezési lehetőségeit.

A formanyelv jelentéspotenciáljának izgalmas kihasználása teszi lehetővé többek közt, hogy Krasznahorkai prózájának világirodalmi rokonsága között ne csak a közhírt karkai, beckett, bernhardi szövegösszefüggések, vagy a XIX. századi orosz irodalomhoz fűződő kapcsolatai kerülhessenek említésre, de a korai német romantika szerző-teoretikusai mellett például Borges elbeszéléseinek, vagy Cormac McCarthy szövegvilágának e tekintetben igen lényegesnek tetsző párhuzamosságai is láthatóvá legyenek. Ahogyan szintén a reprezentáció tárgyára visszamutatató formanyelvének tükrössége teszi lehetővé Anselm Kiefer alkotásaival való összevethetőségét is, akinek tájképei mintha valóban a regények filozófiai topográfiájának vizuális emblémái lennének.

Krasznahorkai életművét a hívás, az odafordulás ígérete és a veszteség megtapasztalása, a megszólítottság reménye és a kozmikus hallgatás kettős dinamikájának egyszerre tragikumba hajló és ugyanakkor groteszk hangoltságú feszültsége mozgatja. Az életművet behálózó néma, vészjósló vagy épp bukásukban tragikomikussá váló angyalfigurák folyamatos jelenléte mégis a remény antropológiailag kódolt illúziójától történő megszabadulás lehetetlenségét jelzi, a személyes sorsok semmibe hullása, a metafizikai otthontalanság és a társadalmi, kulturális veszteségtapasztalatok ellenében derengő tragikus bizakodást.

S talán épp ennek köszönhető a saját rituális-művészi önfelszámolásán munkálkodó, elhallgatásokba fulladó, megszólalásának kikerülhetetlen elhibázottságát és feleslegességének érzetét folyamatosan tematizáló életmű minden újabb nekirugaszkodása is: egy mindig-utolsó hajó vízre bocsátása.

I. Kihajózás

(*Kegyelmi viszonyok*)

Krasznahorkai László elbeszélése, *Az utolsó hajó* 1986-ban két helyen is napvilágot látott: olvasható volt az *Újhold Évkönyv* az évi első kötetében és a *Kegyelmi viszonyok* című novelláskötet nyitó elbeszéléseként is. Ennek második kiadásában az addig lábjegyzetbe szorított dialógusok a főszövegbe emelődnek, és a történet immár zárónovellaként szerepel, míg a továbbiakban ismét és véglegesen visszakerül kezdő státuszába.

Figyelemre méltó változás a szöveg alakulását illetően a tipográfiaiilag is alárendelt szerepbe kényszerített – kisebb betűmérettel szedett és csupán lapalji jegyzetként feltűnő – párbeszédek majdani beleolvasztása a főszövegbe. Hogy az első változatban a dialógus, az emberi kommunikáció jelentőségének és lehetőségének *vizuális* redukciója e marginalizálással *láthatóvá* teszi a közös megértés esélytelenségét, az talán – ahogy korabeli kritikájában Alexa Károly vélelmezte¹ – valóban a „poszt-avantgárd nyelvi kísérleztetés” hommage-szerű nyoma is volt. Ennek felszámolása azonban nem egyszerűen egy

¹ Alexa Károly: *The Waste Land* – Magyarország, 1980-as évek, in *Krasznahorkai olvasókönyv*, szerk. Keresztury Tibor, Budapest, Széphalom, 2002, 58–71: 69.

formai játéktól történő búcsúzást jelent, hanem egyúttal az elbeszélői hangba tagozódó szólamok és tudatok mellérendelő hömpölygésének Krasznahorkai prózáját innentől kezdve meghatározó eljárásának megtalálását is.

A köteteken belüli pozícióváltások pedig természetesen szintén nem egyszerű helyrajzi jelentőséggel bírnak, a változékony kompozíció ugyanis eltérő jelentés-összefüggésben olvastathatja a novellákat, s különböző szemantikai dimenziók felé nyitja meg a műegészt.

Kötetnyitóként a szöveg Magyarországot múlt időbe száműző zárómondata („Emberék. Az volt ott Magyarország.” [KV 13]) ugyanis az ezután következő írásokat mintegy e megszűnés kommentárjaiként, magyarázó jegyzeteiként, a romlás szerkezetét részletező katalógusként sorakoztatja fel, míg a teljes kötet zárásaképpen olyan végső összegzésként olvasható, melynek súlyos, záró következtetéséhez az addig olvasott novellák adnak részletes indoklást. Míg az első lehetőség a magyarázatok, kifejtések elvileg végtelen beszédfolyamának nyit teret, a másodikból csupán az elhallgatás, a nyelv és a mondhatóság csendje következhet. E két lehetőségben Krasznahorkai életművének két ellentétes, ám egymásba rétegződő intenciója előlegeződik, amely egyszerre van jelen az egyes műveken belül, illetve figyelhető meg a formálódó életmű időbeli haladványában, vagyis a végleges lezárulást sejtető szövegzáratok és a rá következő mű kezdése közötti feszültségben is: egyrészt a vég felé közelítő nyelv eszkatologikus áradása, ugyanakkor pedig az ennek feleslegességét és lehetetlenségét tudatosító (ám vállalhatatlan)

elhallgatás kényszere.² Ez a dilemma egyébiránt már a *Sátántangó* lapjain is szinte teoretikusan fogalmazódik meg, amikor a doktorban komolyan felmerül, hogy esetleg „a hallgatást választaná a megnevezés állandó gyötrelme helyett” (St 73). A *Kegyelmi viszonyok* kompozíciós változatai tehát a beszéd és az elhallgatás közös gyötrelmének dinamikájában feszülő életmű mintázatának pólusait rajzolják ki. A befejezés és az (újra)kezdés ilyesféle együttes kényszere által generált mozgás az *utazás*, az életút-metaphora célelvűségének felszámolódásaképp válik cselekménnyé Krasznahorkai műveiben: az elindulásból sohasem lesz megérkezés, a nyugvópontra jutás vágya minden esetben illúziónak bizonyul, s ez az elhibázottság sarkall ismét eleve reménytelen újrakezdésre. Az úton lét kilátástalanságának egzisztenciális léthelyzetként, metafizikai hajléktalanságként való dramatizálása talán a legismertebb Krasznahorkai-toposz, amely *Az utolsó hajótól a Sátántangón* és *Az urgai fogoly* történetén át a *Háború és háborúig* és a *Báró Wenckheim hazatérig* vagy a *Minidig Homérosznak* kötetig ívelően határozza meg az életmű karakterét. Ezekben a művekben mindig valamilyen kitűzött, ám csakhamar reménytelenül megvalósíthatatlannak bizonyuló cél tartja örökös mozgásban a minduntalan hamisnak bizonyuló képzeteket kergető figurákat, akiknek kudarca gyakran az ő sikertelen kísérleteiket elbeszélő szöveg kudarcaként is értelmezhető. Az egész

² Ennek az elfulladás, majd mégis nekirugaszkodó ritmusnak az ön-jellemző összefoglalása Korin oximoronba foglalt bejelentése a *Megjött Ézsaiás* elején: „....megint vége.”

eddiggi életmű lényegre törően tömör összefoglalója ebből a szempontból a *Herscht 07769* mottója: „A remény hiba.”

Látványos egyszerűsége mellett *Az utolsó hajó* olyan poétikai, elbeszélés- és nyelvtechnikai megoldások sorát tartalmazza, amelyek az életmű későbbi alakulása során egyre kidolgozottabb formában, mind gazdagabb összefüggésrendben találják meg helyüket a Krasznahorkai-univerzumban. A bizonytalanba vezető hajóút, a menekülő utasok története például épp az imént emlegetett célképzetes életút-metafora olyan érvénytelenítéseként látható, amely már itt is és a későbbiekben is az exodus archetipikus mintáját rombolva-variálva lesz meghatározó jelentőségű az életműben. A novella hajó-motívuma egyszerre idézi Kharón ladikjának végleges sötétségbe vivő képét és Noé bárkájának megváltás felé tartó útját, a címben rejtőző Ady-parafrázis pedig belső utazásként olvastatja a szöveget. Az itt kirajzolódó irányok már a majdani prózavilág kiépülő és bejáródó szimbolikus útvonalait is jelzik.

A metafizikai távlatok elérhetőségét, a megváltás lehetőségét/lehetetlenségét az „út” kronotopozában körüljáró későbbi szövegek *Az utolsó hajó* történetét egy metafizikai menekülés kísérleteként is olvashatóvá teszik. Különösen, ha a novellát *Az urgai fogoly* szintűgy a hajózás képében megfogalmazódó egyik Dante-allúziójának összefüggésébe helyezzük: „az isteni és a pokoli tudás között a hajózásnak semmiféle módja nincsen” (UF 132).

Az 1992-es mű számos Dante-utalásának ez a példája a *Színjáték* azon elképzelését idézi meg, mely szerint a Pokol mélyéről hajóval lehet eljutni a másik félgömb

óceánjára, melynek közepén a Purgatórium hegyének csúcsán érhető el a Paradicsom. S ahogyan *Az urgai fogoly* idézett mondata tagadja e transzcendencia elérhetőségét, úgy ennek fényében *Az utolsó hajó* története szintén a megváltás felé törekvő utasok elől zárja el a metafizikai megváltás reményét.

Nyilvánvaló persze, hogy a szerző prózavilágának egésze aligha vezethető le ebből az egyetlen írásból. Ám e sűrű szövésű elbeszélés mindenképpen olyan fontos előzmény, ha úgy tetszik, kihajózás, kezdet, melynek poétikai eljárásai egyfajta eredetként mutatkozva egyúttal az újabb művek – így akár a 2021-ben megjelent *Herscht 07769* – szövegvilágába is szálazódva formálhatják azok mintázatát. Ahogy természetesen a régi és új összjátékának köszönhetően az egyre terebélyesedő Krasznahorkai-életmű olvasási tapasztalatai visszamenőleg is folyamatosan gazdagítják az 1986-ban megjelent írás jelentéshorizontját, utólagosan kiemelve, az alakuló életmű változékony koordináta-rendszerében láthatóvá téve az elbeszélés mindaddig esetleg kevesebb figyelmet kapott mozzanatainak jelentőségét. *Az utolsó hajó* emellett persze az 1986-os novellásköteten belül is beleíródik egy olyan összefüggéshálóba, amelyben a szövegek motívum- és metaforakészlete vagy poétikai eljárásrendje egymásba hajlik, ezért a *Kegyelmi viszonyok* egyéb írásaival történő összeolvasása nemcsak a pályakezdő szerző elbeszélői stratégiáját jellemzi, de *Az utolsó hajó* szövegeljárásait is karakterisztikusabban láttatja.

Krasznahorkai már első elbeszélése, a *Mozgó Világban* 1977-ben megjelent *Tebenned hittem* óta voltaképpen

egyetlen szöveget ír. Nem „túllépni” akar saját poétikai múltján, hanem a művekben rögzülő, időtlenül kilátástalan világérzékeléshez következetesen tartva magát, az eddigi szölamok, motívumok, formák ismételt rögzítésével, a szálak szétbontásával és újraszövésével a már tudottat, a változatlant (a szövegek világmodellje szerint: változtathatatlant) helyezi minduntalan új perspektívába. A prózavilágát indaszerűen behálózó motívumok, témák, nyelvi-poétikai szerkezetek apró elmozdulásokon, finom optikaváltásokon át ismétlődő sora már a kezdetektől egy örökös pontosításra szoruló nyelv megmunkálásának elszánt igényét jelzi. Egymást követő művei leírhatók akár olyan témavariációkként, amelyek új perspektívák, aspektusok, beszédformák és keretezési módok segítségével próbálják megtalálni a mind megfelelőbb közlésformát.

A *Megy a világ* című elbeszéléskötetben publikált egyik szöveg címe, a *Bolyongás állva* e tekintetben nemcsak az életmű, de az egyes szövegek mozgásának ezt az elszántan tétova toporgását is meglehetősen pontossággal jellemzi.

A *Seiobo járt odalent* című kötet fejezeteit a Fibonacci-számsor periodikájára építő szerkezete pedig – ahol az elemek az előző két tag összeadásából keletkezve az eljövendő értékelemek majdani megalapozóivá lesznek – maga is az épülő életmű logikájának önértelmező metaforája. Az *ellenállás melankóliája* és Thomas Mann *Doktor Faustus*a közti átfedéseket is figyelembe véve Krasznahorkai prózavilágának zenei kötődéseit, a hangzósság felé tartó mediális megoldásait, az egyes műveken belül, de a művek közt is átjárást biztosító ismétléseken

nyugvó, „gigászi panaszmű”-szerű prózavilágot a német regény egyik zeneelméleti idézete is jól jellemzi: „néha szinte a modorosságig alkalmazza a visszhangot, az ekhó-hatást: az ekhó, az emberi hang természeti hangként való visszaverődése, természethang voltának leleplezése, lényegét tekintve panasz, a természet fájdalmas sóhajtása az ember sorsa felett, az ember magánosságának tapogatózó megnyilvánulása[, melyben] a visszhang feltűnő gyakran fordul elő kimondhatatlan mélabús hatással.”³

E próbálkozások az eleve elhibázottság folyamatos kudarctapasztalatát gyakran a poétikai rendszer lényeges elemeként megfogalmazva építik a szövegek világába, mint például az *Akadályelmélet* című novellában: „különben sem érdekes, hogy melyik szó nem fejezi ki azt, amit éppen mondani akar, nem először ütközik bele ebbe a problémába, mert sajnos csak megismételni tudja, hogy a szavakkal ez a helyzet, hogy tehetetlenek, mert mindig csak körbe-körbe, körbe a dolog körül, de soha nem a telitalálat” (MV 256).⁴

Az életmű alakulása, amely számos szerep, motívum vagy témavariációs törmelék egymáshoz illesztgetésén

³ Thomas Mann: *Doktor Faustus. Adrian Leverkühn német zeneszerző élete, egy barátja által elmesélve*, ford. Szöllőssy Klára, Budapest, Magyar Helikon, 1969, 637.

⁴ Krasznahorkai műveinek egymást értelmező-módosító poétikai rendjéből kiszakítva ez a mondat a XX. század elejének nyelvi válságát tudatosító szövegek hangoltságát, a jelölő és a jelölt közt biztosnak vélt kapcsolat fellazulásának rémületét idézi. Költőileg fogalmazza ezt meg például Robert Musil a *Törless iskolaéveiben*: „Mintha ezerszám reptenén a felhők mögé a pillantások nyilait látásának végsőkéig feszített íjából, s a nyilak mindig kicsit a cél előtt fúródának az égbe.” In Robert Musil: *Törless iskolaévei*, ford. Petra-Szabó Gizella, Budapest, Európa, 1980, 85.

át próbál valamiféle csalóka teljességet kifejezni, e tekintetben a jénai romantika elgondolására emlékeztet, mely szerint az alkotások egy eljövendő Mű fragmentumaként maguk alkotják, hozzák létre azt az egészet, melynek vonatkozásában, gravitációs viszonyterében maguk is működnek. Ez a romantikus költészetbölcseleti hagyomány azonban nemcsak az életmű formálódását befolyásolja, de az egyes művek kitüntetett elbeszélői problémáját, hiány és abszolútum, véges és végtelen, ábrázolás és ábrázolhatatlanság kölcsönviszonyának többek közt Friedrich Schlegel vagy Novalis munkáiban kidolgozásra kerülő kérdéskörét is Krasznahorkai prózájába szövi.

A teljes közlés egyidejű lehetetlensége és szükségessége közti feloldhatatlan harc Friedrich Schlegel által megfogalmazott gondolata⁵ már a kezdetektől meghatározza Krasznahorkai narrációs eljárásait is, és többek közt ez az egyik olyan érintkezési felület, amelyen keresztül a magyar szerző a közlés nyelvi kínjait hasonlóképp tematizáló Beckett szövegvilágával is rokonságba kerül. *A megnevezhetetlen* zárómondata a *Megjött Ézsaiás* idézett oximoronjára („megint vége”) rímelve láttatja Krasznahorkai életművének abbamaradásokon, újrakezdéseken keresztül szövődő mintázatát: „folytatni kell, nem tudom folytatni, folytatom.”⁶

⁵ Friedrich Schlegel: Kritikai töredékek, in August Wilhelm Schlegel és Friedrich Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*, ford. Tandori Dezső, Budapest, Gondolat, 1980, 231.

⁶ Samuel Beckett: *A megnevezhetetlen*, in Uő: *Molloy / Malone meghal / A megnevezhetetlen*, ford. Török Gábor, Budapest, Magvető, 1987, 541.

Talán első, ám erősen groteszk hangoltságú, önreflexív példája lehet az abszolút (nyelv, közlés, reprezentáció) megragadására irányuló törekvés kilátástalanságának a novellákkal nagyjából egy időben író *Sátántangó Csak a gond, a munka...* című fejezete, ahol a fogalmazók nem csekély erőfeszítéssel próbálják újraértelmezni, nyelvileg átstilizálni, megfelelővé fordítani az előttük fekvő ügýiratot: „a munka, amely előttük áll, a lehetetlen megkísértése, hiszen megint egy »lehangoló, durva abrakadabrából« kell valami épet, tisztát s illőt csinálniuk.” (st 303)

Az eltérő nyelvjátékok értelme egy magasabb rendű értelemegész viszonylatában lesz garantálható, miközben azzal, hogy a részek ironikusan tagadják egymást, esztétikailag kísérlük meg korrigálni a rossz partikularitást. „Ha egy fragmentum egy másikat a maga érvényességében az ellentmondásokon és kizárásokon keresztül relativizálja, akkor közvetett módon [...] rá-mutat az ábrázolhatatlan egészre.”⁷

Jóval rezignáltabb hangfekvésben valami hasonló jelenik meg a *Háború és háború* lapjain, ahol a pontos megértés vágyától úzve Korin szótárral a kezében próbálja megértetni a magyarul egy kukkot sem beszélő Mariával a kézirat jelentőségét, angol szavakat, kiegészítő és pontosító figyelmeztetéseket építve magyarázatába. Korin szóáradata ez esetben többszörös fordítási áttételeken keresztül igyekszik elérni a vágyott hermeneutikai tökélyt, ám a nyelvek közti átjárás a mű tanúsága szerint

⁷ Manfred Frank: A stílus a filozófiában, in Uő: *A stílus filozófiája*, ford. Weiss János, Budapest, Osiris, 2001, 254.

alighanem lehetetlennek bizonyul. Tulajdonképpen már maga a próbálkozás is ironikus, tekintettel arra, hogy a Puerto Ricó-i nő vélhetőleg Korin egyetlen szavát sem érti,⁸ másfelől viszont Korin sem képes hiteles nyelven fordulni hozzá. Egy tragikomikus jelenetben például nem tudván Maria összevert arcára pillantani, és a helyzet felkínálta etikai közösségvállalás egyedül méltó beszédregiszterén kapcsolódni hozzá, inkább a kézíratszereplőnek a szerelemfelfogását magyarázza a megalázott nőnek (HH 138). Az arctalan és néma hallgatóság előtti megszólalás beszédhelyzete számos Krasznahorkai-műben jelenik meg a kommunikáció és a megértés csődjének érzekeltetéseképp: *A Thészeus-általános* előadója egy hallgató és személytelen közönséghez beszél, a *Megjött Ézsaiás* Korinja egy hasonlóképpen néma, a megértés legcsekélyebb jelét sem tanúsító férfihoz intézi monológiát, ahogy *Az utolsó farkas* professzora is egy többnyire csendben maradó csapoknak mesél.

Ám a *Háború és háború* ettől az epizódtól eltekintve is jól példázza a „fordítás” művészetelméleti jelentőséggel bíró eljárástechnikájának Krasznahorkai életművében betöltött szerepét. A műben szereplő kézirat tudvalevőleg nem „egyenest”, hanem csak értelmezéseken, interpretációkon keresztül ismerhető meg: jellemzően Korin

⁸ Igaz, Korin egyik monológja közben Maria egy ízben mégis azt mondja: „értek” (HH 143). Ez azonban aligha a nyelvi megértést, sokkal inkább a saját idegenségtapasztalatának a Másikban történő (f)elismerését és elfogadását jelzi. Az idilli jelenet mintha arra utalna, hogy a „valódi” megértés nem lehet pusztán nyelvi természetű összeolvadás, amit a nő által használt téves ragozású igealak is kihangsúlyoz, hiszen annak hibás morfológiája éppen a benne foglalt jelentést érvényteleníti.

eksztatikus-esztétizáló, illetve a tolmács ironikus-vulgarizáló fordításain keresztül, az olvasó pedig e transzformációkat fordítja át a maga befogadói nyelvére.

A hangsúlyozottan csak áttételeken keresztül, ráadásul eltérő nyelvi formákon át megközelíthető, mindvégig láthatatlanul maradó, ám angyali jellegében és metafizikai jelentőségében mégis megmutatkozó „eredeti” mű és az annak fordításai közti távolság áthidalásának kísérlete a Krasznahorkai prózáját alapjaiban befolyásoló nyelv- és művészetfilozófia példázata, s az előbbieken emlegetett témavariációkon, pontosításokon nyugvó transzformatív szövegeljárások kicsinyítő tükre.

Különösen a *Háború és háború* esetében kerül jól érzékelhetően mindez Hamann ismert művészetbölcseleti elképzelésének közelébe, amely szerint a beszéd tulajdonképpen angyalnyelvről embernyelvre történő fordítás.⁹ (Ebben az összefüggésben is értelmezhető lesz majd a Krasznahorkai-próza „angyali” karaktereinek közvetítő szerepe.)

A „helyes” nyelvi forma megtalálását célzó transzformációs mozgékonyág jellemzi a *Kegyelmi viszonyok* novelláit is, amelyek egymás fordítási-pontosítási kísérleteiként is felfoghatóan az egzisztencia metafizikai megválthatóságának reménytelen csapdahelyzetét igyekeznek eltérő optikákba állítva megfogalmazni, újra és újra átfordítani egy mind pontosabb, mind transzparensebb nyelvre.

⁹ Johann Georg Hamann: *Aesthetica in nuce*, in *Uő: Válogatott filozófiai írásai*, ford. Rathmann János, Pécs, Jelenkor, 2003, 177.

A műről műre következő korrekciók, az újragondolt szövesi módok egymásba kapcsolódó mintázata egyértelművé teszi, hogy Krasznahorkai szövegvilágát éppen azok a gondok éltetik, amelyektől mindhiába akar szabadulni. Ezért aztán minden műve, ahogyan ezt imént már más összefüggésben említettem is, teljesen következetes módon utolsó írás, amelyet csak azért követ egy újabb mű, hogy némiképp elmozdított fókuszálással próbálja ismételten rögzíteni Krasznahorkai történeteinek tulajdonképpen egyetlen tárgyát: a reménytelen metafizikai sóvárgás és a széthullás időtlenné dermedt pillanatának *közös* szerkezetét. Ezzel együtt is félrevezető csupán a művekből kibogozható filozófiai szálakra egyszerűsítve értelmezni a belőlük kibomló világot, hiszen prózájának gondolati gyökérzete a legtöbb esetben az esztétikai forma belső mozgékonyasága által keltett reflexiókon keresztül, a szerkezet játékának kiszolgáltatva rajzolódik ki hol sokhangú dialógusok szólamkompozíciójaként, hol pedig nagylélegzetű magánbeszélyek formájában. Krasznahorkai írásait talán a *Kritikai töredékek*ben Friedrich Schlegel által megfogalmazott művészetmeghatározás szellemében a poézis és a filozófia szimbiózisából keletkező nyelvként érdemes látni.

A filozófiai parafrázisok, nyelvi, műfaji és motivikus idézetek jelentésmozgósító eljárásai gyakran még az olyan, az elbeszélő hang szemléleti-nyelvi autoritását egyértelműen magukon hordozó művekben is tetten érhetők, mint *Az utolsó hajó*.

Ennek Vörösmarty-ajánlása egyértelműen kijelölni látszik az elbeszélés kereteit, melyek elsősorban alighanem

a *Szózat* ismert konklúzióját, az „Itt élned, halnod kell” érvényességét bizonytalanítják el. Vörösmartyn keresztül továbbá, jelesül *A vén cigány* Noé bárkájával kapcsolatos képéhez kapcsolva, az exodus ősmenetének mitikus gyökérzete is erőteljesen megidéződik, még inkább erősítve a novella metafizikus példázatosságának érzetét.

A mű zárata szintén egy hasonlóképpen szállóigévé vált XIX. századi idézet visszájára fordításaképp olvasható, hiszen az ország határait épp elhagyni készülő hajó egyik utasának (?) már idézett utolsó mondata („az volt ott Magyarország”) alighanem Széchenyi *Hitel*ének himnikus befejezését cáfolja: „Sokan azt gondolják: Magyarország – *volt*; én azt szeretném hinni: *lesz*.”

Szöveg és vendégszövegek konfliktusa értékvilágok, magatartásformák kulturális és időbeli eltérésére világít rá, s ezek szembeállításával kérdez rá bizonyos normák, elköteleződések XX. századi fenntarthatóságára. Széchenyi és Vörösmarty megidézése mellett és Noé őspéldázatán túl természetesen szintén műfaji imitáció a hajóút évezredes, a magyar irodalomból is ismert toposzának felhasználása.

Ám az előzőekhez hasonlóan az elbeszélés ehhez a hagyományhoz is kritikusan – igaz, az utazás toposzát dekonstruáló, szintén hosszú múltra tekintő kánonba viszont jól illeszthetően – viszonyul, amennyiben kikezdi annak célképzetes irányultságát, metafizikai várakozását és a benne rejlő nevelődési-megismerői folyamatok optimizmusát.

Az elbeszélés születésének idején ugyanakkor az utazás képzelete erőteljesen kapcsolódott a (politikai) szabadság,

az autentikus létezés vágyott, ám illuzórikus birodalmához is, melynek tartalma azonban nem elsősorban a mindennapi tapasztalatok szemantikai operátorai által közvetítődött és rögzült kollektív tudássá, hanem a képzelet, a fantázia termékeny fiktivitásában nyerhette el gyakran mesés formáját. A tér mesterséges, hatalompolitikai beszűkülése (beszűkítése) és az információkhoz való korlátozott hozzáférés természetsszerűleg mozgósította azokat a kulturális fantáziaképeket és -pótlékokat, amelyek kompenzációként kínáltak megkönnyebbülést a bezártság okozta frusztrációra. Mindemellett persze a kíváncsi gyakorlati életstratégiája is megoldást jelenthetett a fantáziaképek valóra váltására, melynek esztétikai megfogalmazása elsősorban a korszak underground művésztének képezte kiemelt témáját. Nem legkiemelkedőbb, de egyszerűségében jellemző és *Az utolsó hajó*hoz illeszthető példája ennek többek közt Szerb János visualtextje, amely a *Történelmi atlasz a felszabadulás utáni magyar történelem tanulmányozásához, az általános iskolák III. osztálya számára* címet viseli; a mű Magyarország vaktérképét ábrázolja, amelyet nyugat felé irányuló nyilak népesítenek be, a határokon túli lapterületen pedig egy stb.-vel zárulva tucatnyi disszidens értelmiségi neve olvasható.

Megjelenésekor ezért *Az utolsó hajó* a Vörösmarty és Széchenyi által (is) rögzített „nemzeti” konszenzus felmondásának s az országból való menekülés kényszerének képzetkörén keresztül a metafizikai példázatosság mellett egy olyan ideologikusan is keretezhető értelmezést tett lehetővé, amely egyfajta irodalmi ellenbeszédként a második nyilvánosság említett művészi kísérleteivel

is összekapcsolhatta az elbeszélést. Számos fogódzót találhatott az ideologikus olvasat a szöveg jó néhány motívumának referenciális behelyettesíthetőségében is: az idegen katonaság jelenléte, a fenyegetettség, a hatalmi elnyomás érzékeltetése, valamint a rommá pusztított, kifosztott ország megjelenítése egyképp a szovjet megszállás mindennapi tapasztalatára visszaolvasható jelként volt magyarázható.

Az életmű későbbi alakulása során azonban egyre világosabbá válhat, hogy egy ilyen világszerű olvasat dominanciája háttérbe szoríthatta a szöveg olyan fontos formajegyeinek észlelését, amelyek Krasznahorkai prózavilágának már akkor meghatározó elemei voltak, illetve azokat a szövegközi összefüggéseket, amelyek az elbeszélés jelentéshorizontját tágíthatják a szorosabban vett példázatosság határain túl. *Az utolsó hajó*ban a felperzselt ország elhagyásának kényszere például a telep felszámolása után útnak induló szereplők hasonló helyzetét idézi a *Sátántangóból*. E közös motívum mindkét esetben a biztos metafizikai alapok elvesztése utáni létbevetettség, a fogódzók nélkül maradt egzisztencia helyzetének metaforájaként akár a Krasznahorkai-próza újabb fontos alapotívumaként is rögzíthető lehet.

Most azonban egy világirodalmi összefüggésre hívnám fel a figyelmet, mégpedig Joseph Conrad *Heart of Darkness* (*A sötétség mélyén*) című kisregényére, amellyel *Az utolsó hajó* korántsem csupán a hajóút tematikus kapcsolódásán, illetve az utazás-toposz hasonlóképp dekonstruktív alkalmazásán át vethető össze. Conrad műve természetesen már csak műfaji és terjedelmi okok miatt is

gazdagabb, rétegzettebb és narratológiai szempontból is bonyolultabb eljárásokat mozgósít a magyar elbeszélés módszereinél, ám ezzel együtt is érdekes szempontokkal gazdagítja *Az utolsó hajó* olvashatóságát.

A lengyel-angol szerző 1899-es művének a Krasznahorkai-művek világához hasonlóan mély ismeretelméleti szkepszisét és kulturális pesszimizmusát elsősorban a szerkezet, az egymásba tagolódó, egymást visszhangzó-közvetítő, a lényegi „kimondás” lehetőségétől így egyre távolodó narrátorok szerepeltetése, és a sötétség-világosság képi világához illeszkedő, a jelentéseket elbizonytalanító motívumok összefüggései teszik érzékelhetővé. Conrad kisregényében a dzsungel mélye felé vezető hajóút a Létezés megismerhetőségére és gyarmatosíthatóságára, az annak mélyén feltételezett értelemmag feltárására, pontosabban e feltárás lehetetlenségére vonatkozó allegória. A mű egyszerre a kultúra és az én eredete felé tartó, térben és időben összekapcsolódó felfedezőút, amelynek végcélja a dzsungel metaforikus képében megjelenő közös, kiismerhetetlen középpontjuk megismerése. A szöveg sötét magja, a dzsungel, vagyis az én és a Lét rejtett értelmének feltárulkozása azonban nem lehetséges: az őserdő mélyének üzenetét tolmácsoló Kurtz hangja, aki azért ment a dzsungelbe, hogy „világosságot gyújtson a sötétség mélyén”, csupán a „borzalom” amorfi jelenlétéről képes tudósítani.¹⁰ A mű ismeretelméleti

¹⁰ „Most, hogy jómagam is átkukkantottam azon a mezsgyén, jobban megértem merev pillantását, amely ugyan a gyertya lángját nem látta meg, viszont elég tág volt ahhoz, hogy átfogja az egész világegyetemet, elég éles, hogy behatoljon a sötétségben dobogó valamennyi szívbe. Összegzett és

szkepszisének kettős értelmében ez egyszerre közvetíti a lét feltárhatalanságának antropológiai viszonyát és a létezés mélyén feltételezhető kimondhatatlan rettenet jelenlétét. A középponti dzsungel-metaforából a fény és a sötétség hálózatszerűen kibomló képei eltérő megismerői pozíciókat ütköztetve viszonylagosítják s oldják semmissé a magyarázat lehetőségét: ami feltárul, az éppen a feltárukkozás lehetetlenségének borzalma. A történet kezdetén Marlow elbeszélése közben lassan beesteledik, s a mesélő éppolyan testetlen hanggá változik az őt hallgató matrózok számára, ahogyan ő hallgatta a dzsungel sötétjének üzenetét továbbító Kurtzot. A kisregény végén pedig ismét a sötétségből hangzik fel Marlow hangja, amint Kurtz menyasszonyának tolmácsolja (félre) vőlegénye utolsó szavait, hogy azután a szöveg a keretező elbeszélés regiszterébe visszalépve szintén a morajló sötétségben érjen véget a végtelenbe tartó hajóút leírásával. Hasonló ködbe torkollik egyébként Edgar Allan Poe *Arthur Gordon Pym, a tengerész* című szövegének hajóútja is, melynek végén a mindent felemésztő feketeség az értelem, a nyelv, a kimondhatóság teleológiáját burkolja a megismerhetetlenség csöndjébe. A sötétség–fény ismeretelméleti oppozíciói helyett azonban Poe a fehér és fekete színek hasonló értelmű metaforáit játszatja egymásba.

A *látás* ismeretelméleti metaforájának legalább Platón óta érvényes trópusát a „sötétség” optikailag (és episztemológiailag) értelmezhetetlen *vakság*ára cserélve Conrad

ítélkezett. »Borzalom!«” In Joseph Conrad: *A sötétség mélyén*, ford. Vámosi Pál, Budapest, Szépirodalmi, 1977, 116.

inkább a „hallás”, a „hangzás” megismerői apparátusát mozgósítja, a Létre történő odahallgatás szinte heideggeri értelmében.¹¹ *Az utolsó hajó*, mint rövidesen látni fogjuk, a jelentés, az „igazság” hozzáférhetőségét szintén akusztikai közvetítettségben jeleníti meg.

A hang mint a feltáró jellegű világérzékelés elsődleges forrása *Az utolsó hajón* túl is meghatározó mozzanata a Krasznahorkai-írások szölamkavalkádjának; jelen van szövegeinek filozófiai és zenei gyökérzetében csakúgy, mint a hangzó beszéd epikai formajegyeit magán viselő, jellegzetes mondatalkotásának hömpölygésében. A nyelv nála elsősorban megszólítás és megszólítotttság, művei nyelvi karakterének a „mondásban levés” az egyik alapvető meghatározottsága. Humboldt elképzelését az esztétikai gyakorlatban érvényesítve Krasznahorkai prózáiban „a nyelv nem mű (ergon), hanem tevékenység (energia)”.¹² Legjobb történetei ráadásul nem pusztán elmesélődnek, de az események elbeszélésébe minduntalan beleszövődik az elmondás beszédhelyzete is. A megszólítotttság lét-helyzetéből következő fordításkényszer mindemellett a művek születését is erőteljesen befolyásolja: „Semmiben nem én döntök. Ők diktálnak, én lekörmölöm” – fogalmaz például egyik interjújában a szerző.¹³

¹¹ Martin Heidegger: *Lét és idő*, ford. Vajda Mihály, Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András, Orosz István, Budapest, Gondolat, 1989, 309–311.

¹² Wilhelm von Humboldt: Az emberi nyelvek szerkezetének különbözőségeiről és ennek az emberi nem szellemi fejlődésére gyakorolt hatásáról, in Uő: *Válogatott írásai*, ford. Rajnai László, Budapest, Európa, 1985, 83.

¹³ Lásd <https://24.hu/kultura/2021/02/24/krasznahorkai-laszlo-interju-herscht-07769-vilagvalsag-irodalom/>, utolsó letöltés: 2023.11.03.

Mindez érdekes kapcsolódást tesz érzékelhetővé a hangot, a tanúsító beszédet, a hangzó nyelv hívását poétikailag domináns funkcióba hozó Krasznahorkai-próza és Heidegger közt, aki számára a tanúsítás elsődleges figurája a jelenléthez kötött elsődleges tanú, vagyis a *fűltanú*. „A tanúsítás a *Lét és idő*ben ugyanis nem a szem dolga, mert a tanúsítás – az ontológiai differencia jegyében – a láthatatlanban történik.”¹⁴ Ez adhat bizonyos magyarázatot a Krasznahorkai-prózában a látás optikai metaforáin keresztül ábrázolt megismerési kísérletek gyakori kudarcosságára is.

Az írás mint tanúságtétel, mint valami felettes Hang parancsának engedelmeskedő apokaliptikus igazságbeszéd előtörése kijelöli a Krasznahorkai-próza etikai, sőt metafizikai dimenzióit is, hiszen Heideggeren túl ismét megidézi az igazi költészetet a prófécia természetes formájának tekintő Hamant, és a Biblia azon prófétai ki nyilatkoztatásaihoz is odakapcsolja saját beszédshituációját, ahonnan talán *Az utolsó hajó* mellett a *Kegyelmi viszonyok* számos egyéb novellájának fényesség–sötétség váltakozásán nyugvó képi világa is eredeztethető. Ám ahogyan a filozófiai jellegű áthallások, parafrázisok, utalások többnyire sosem csupán névértékükön, hanem több perspektívába helyezve, eltérő jelentés-összefüggésben és modalitásban kerülnek mérlegelésre Krasznahorkai írásaiban, úgy e hamanni elképzelés is ironikus értelmet

¹⁴ Pongrácz Tibor: „Az ember a lét tanúja.” Az igazság tanúsítása Heideggernél, in *A tanúsítás bizonyosságai*, szerk. Uő–Valastyán Tamás, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó–Líceum, 2017, 145–164: 155 (Nagyerdei Almanach Könyvek 9).

nyer a hullarészeg Korin profetikus monológja – s egyáltalán, karakterének a bibliai prófétával történő fedésbe hozása – kapcsán a *Megjött Ézsaiás*ban.

Krasznahorkai műveinek alapvető és kikerülhetetlen performatív potenciálja tehát a *hívás*, ami nélkül nem létesülhet nyelvi esemény. Ez az egzisztenciális és művészi pozíció látszik tematizálódni a *Kegyelmi viszonyok* kötet *Az állomáskereső* című történetében, melynek főszereplője a rádió hullámaint vevőkészülékként használva, az összes lehetséges frekvencián keresi a világhoz fűző kapcsolódásait, mivel meggyőződése szerint „valamennyi rádióhullám által ő maga mindenképpen »érintve van«” (KV 104). Ez a profanizált, groteszk *odahallgatás*, a hívásra történő folyamatos és éber, ám nyilvánvalóan nevetséges figyelem a megszólítotttság reményének transzcendens mozzanatát is magába építve gyermeketegesen bíz abban, hogy egy titokzatos hullámsávon „talán foghat valami jelzést Tőle” (KV 111). A történet természetesen – mint a legtöbb Krasznahorkai-mű – saját metaforikáját aláaknázza lehetetleníti el a főhős várakozásait, hiszen a *hívás*, a kifejezés metafizikai akusztikáját nevetségessé vulgarizálva kizárólag a primitív falutitkár parancsoló *felhívásának* formájában éri el Pálnikot, berendelve őt a Kultúrház kórusának vezénylésére. Ráadásul a falutitkár üzenete egy ostoba helyesírási hibáktól hemzseggő, arrogáns *levél* útján jut el a címzetthez, és e lényeges mediális különbségben alighanem a hang és a betű Krasznahorkai művészetében meghatározó hierarchikus viszonya is láthatóvá válik. *Az állomáskereső* allegorézisében nem nehéz egyébként érzékelni a fizikai realitás felől

a megváltó transzcendencia felé törekvő mozgás tragikusan groteszk küzdelmének minden Krasznahorkai-prózát jellemző irányát, akár *Az utolsó hajó* térben megjelenített metafizikai utazásának variánsaként is olvashatóan.¹⁵

Aligha véletlen, hogy egy 1990-es interjújában összes szereplője közül a szerző éppen Pálnikkal vállal némi közösséget: „egyetlen olyan alakot tudok említeni egy régi elbeszélésemből, akinek nem egész lényét, de ezt a bizonyos »műbeli szerepét« vagy inkább helyzetét analóg-nak érzem a sajátoméval, Pálnikét *Az állomáskereső*ből.” (NK 158)

Érdemes ugyanakkor hozzátenni ehhez, hogy míg ebben a korai novellában a reális és a fantasztikus, a hétköznapi és a transzcendens a létezés két ellentétes regisztereként konfrontálódva vonja kérdőre ez utóbbi birtokolhatóságát, Krasznahorkai rétegzettebb poétikai formáltságú „vizionárius realista”¹⁶ szövegeinek nagyszerű leleménye épp e kettősség feszülten pulzáló *együttállásban* történő ábrázolása.

Az utolsó hajó Conrad kisregényéhez hasonlóan szintén a napszakok fény–sötétség képeinek poétikai játékával, illetve ezek aszimmetrikus kettősét viszonylagosító átmozgatásával érzékelteti ismeretelméleti szkepszisét. A hajóút története itt is a sötétségből indul („Még sötét volt, amikor elindultunk”, KV 5) és a „koromsötét”-be

¹⁵ Ezt az elvagyódást a kisebbségi lét idegenségtapasztalata felől értelmezi Bencsik Orsolya: *Énekes Krisztina rongyikái. Otthonkeresés Juhász Erzsébet, Végel László és Tolnai Ottó írásművészetében*, Újvidék, Forum, 2022, 80–81.

¹⁶ Balassa Péter: A csapda koreográfiája, in *Krasznahorkai olvasókönyv*, i. k., 34.

tart: a kezdet ily módon szimbolikusan jelzett metafizikai pesszimizmusa a történet végére sem oldódik fel. A „kezdet” sötétjének metaforikáját egészíti ki az is, hogy a menekülők „pincékből és odúkból, hajdan vermekként szolgált üregekből, derítőaknákból és ideiglenes óvóhelyekről” (KV 6), azaz fénytől elzárt terekből indulnak a remélt világosság felé. Ám a rájuk köszöntő nappali ragyogás csupán a pusztulás statikus, monoton látványát tárja a hajó utasai elé, akik előtt egy halott kultúra maradványai, az emberi létezés valaha volt tárgyi emlékeinek használhatatlan roncsai tűnnek fel a parton: ócska, rozsdás lavórok, kibelezett hűtőszekrények, autógumik, műanyag gyermekjátékok, valamint őz-, kutya- és lótetemek (KV 13).

A „megvilágosodás” hangsúlyosan közösségi és revelatív pillanata („»szinte egyszerre« észrevettük, hogy kivilágosodott” [KV 12]) ezúttal is a „vég” pillanatával, a pusztulás rögzítésével esik egybe. (Ahogyan Conrad kisregényében a feltárulkozás szintén épp a feltárulkozás lehetetlenségeként jelenik meg.)

Az elbeszélés utolsó mondataként a „koromsötétbe borult” tájban, a conradi megoldáshoz hasonlóan, egy tetetlen, lokalizálhatatlan *hang* csendül fel, amely mintha a létezés mélyéről közvetítene üzenetet Magyarország pusztulásáról, múltba süllyedéséről. A romlás látványának nappali fény által bevilágított összefüggéstelen, rendezetlen szétesettségét, az enyészet össze nem állítható töredékeit ez „a sötétség mélyéről” szóló tolmács fordítja, foglalja össze és rögzíti érzékelhető tudássá. A szöveg egyszerre teszi lehetővé e hang *deperszonifikált*, valamiféle kollektív

társadalmi tudást közvetítő értelmezését és ugyanakkor a *megszemélyesített* lét önfeltárulkozásának trópusaként történő azonosítását is. A hajó utasainak arctalan, megváltást kereső kollektívuma óhatatlanul idézi fel a „rajta vagyunk a hajón” pascali metaforáját és választáskényszerét¹⁷ – a pascali intencióval szemben, sőt saját csetlő-botló szereplői reményeinek is ellentmondva Krasznahorkai szövegei azonban szemmel láthatóan inkább Isten nemlétére fogadnak.

A *Háború és háború* felől visszaolvasva *Az utolsó hajó* zárómondata ismét a személyes, politikai-kulturális elszakadás földrajzi értelmében mutatja érvényesnek magát, hiszen az országot elhagyó Korin mintha csak e valamikori búcsút ismételné: „nem lesz többé múlt, nem lesz többé Magyarország, sőt ki is mondta hangosan, mikor a stewardessek sürgetésére ő is elindult a buszhoz, és még egyszer utoljára elnézett abba az irányba, ahol Magyarországnak szerinte lennie kellett, hogy: jaj, az ő számára ez a Magyarország most már örökre elveszett.” (HH 53)

Conrad kisregénye Kurtz sötétségből feltörő szavait *Az utolsó hajó*ban felcsendülő kinyilatkoztatáshoz hasonlóan többszörös értelem-összefüggésbe helyezi: az ítéletszerűen kimondott „borzalom” egyszerre a nyugati civilizáció pusztulásra ítéltségét összegző tapasztalat konzekvenciája („egész Európa hozzájárult Kurtz megteremtéséhez”)¹⁸ és a lét önfeltáró szózata. A fényesség-sötétség jelentéskioltó váltakozásának *optikai* trópusain

¹⁷ Blaise Pascal: *Gondolatok*, ford. Pödör László, Budapest, Gondolat, 1983, 117–118.

¹⁸ Conrad: i. m., 82.

keresztül érzékeltetett ismeretelméleti szkepszis Conrad és Krasznahorkai művében végül tehát egyaránt egy személyen túli *hang* révén nyilvánítja ki magát: a megismerő apparátus kitüntetett érzékszervévé a szem helyett, ahogyan majd a *Herscht 07769* zárlatában is, természetszerűleg a fül válik, hiszen a megvilágosodás sötétséggként nyilvánítja ki magát. A *Kegyelmi viszonyok* több elbeszélése is hasonlóan khiasztikus értelemben használja ezeket az optikai metaforákat, a kötet címe maga is valamiféle remélt, ám a novellák során aztán rendre visszavont, *elsötétedő megvilágosodásra* utal: „csupán az oldó világosság hiányzik” (KV 93), ahogy az *El Bogdanovichtól* egyik törmelékes mondatában olvasható. A *Borbélykézen* gyilkosára „hálóként ráhulló súlyos sötétben” (KV 30) a bankók fénye sugárzik, míg az imént emlegetett *Az állomáskeresőben* Pálnik épp megtébolyodásának elsötétülő pillanatában érzi azt, hogy immár „világosan lát” (KV 114). S ha már annyi szó esett a nyelvi transzformációk, pontosítások eljárásairól, érdemes idecitálni Korin önjellemzését a *Megjött Ézsaiás* monológjából, ami explicit módon fogalmazza meg örület és tisztánlátás Pálnik állapotát is leíró viszonyát: „annyira tisztán látok, hogy már olyan, mint-ha megőrültem volna.”

A novella teljes jelentéskomplexumát befolyásoló módon azonban a *Herman, a vadőr* Angyalosi Gergely által „századunk egyik legszebb magyar elbeszéléseként”¹⁹ számontartott történetében találkozhatunk e képi világ

¹⁹ Angyalosi Gergely: Egy metafizikus író, *Hungarológiai Közlemények*, 1998/4, 11.

ismeretelméleti fel- és kidolgozásának poétikai sűrítménnyével.

Itt a Remete-erdő sötét vadonja a conradi dzsungel-metaforával metareflexív szinten is érdekes egyezéseket mutat egyébként, hiszen a vadon sötétségét mindkét történet az épp olvasódó szöveg értelemmagjának megismerhetetlen, magába záródó sűrűségeként is allegorizálja.

A bonyolult spirálszerkezetben önmagát egyre komplexebb szinteken ismétlő, új metaforikában újramondó-dekonstruáló történet előrehaladása nem csupán a fény–sötétség dichotómiát helyezi változatos értelemkonstrukciókba, de a rend–rendezetlenség, állat–ember, ösztön–ráció, természet–kultúra, kártékony–hasznos oppozícióit is kimozdítja, viszonylagosítja vagy épp érvényteleníti. Mindezek következményeként és végpontjaként pedig az utolsó jelenetben a humán létből kiirratkozó Herman – testileg is demonstrálva a kategóriák egymásba csúszását – valamiféle rendszertanilag azonosíthatatlan szörnyetegként rendezi meg saját pusztulását. Az erdő, az ösztönök, az álmok, a káosz vagy az éjszaka sötétség-képeivel látszólag szembeállított fénymetaforák („kíméletlen ragyogás”, „metsző fény”, „vakító fény” stb.) nem egyszerűen előjelet cserélve módosítják a szövegvilág értékviszonyait, hanem érvénytelenné bizonyuló (lét)értelmezési kategóriákként válnak használhatatlanná. A „pokoli világosság” (KV 22) oximoronja, amellyel a szöveg fontos jelenetében Herman a létezés lényegszerűségét véli felismerni és jellemezni, talán épp e neutralizáló fúzió nyelvi megjelöléseként érthető, amelyben ugyanis épp azok az ellentétes fogalmi pillérek válnak

feleslegessé, amelyekre a szöveg épülni látszott. Hasonló értelemben fogalmaz így *Az ellenállás melankóliája* lapjain a létezés rettenetére hirtelen ráeszmélő Valuska is: „hogyan lehet egyszerre annyira világos és annyira sötét...” (EM 276)

Ily módon a szöveg tulajdonképpen fokozatosan kihúzza maga alól azt a stabil logikai-nyelvi talajt, amely lehetővé tenné számára bármiféle rögzíthető értéktulajdonítást.

Herman halála, amelyről a szöveg által lebegtetett fogalmi kettősségek értelmében szintén eldönthetetlen, hogy gyilkosság vagy öngyilkosság volt-e, így a világvesztés, bizonyos ismeretelméleti űrbe hullás konzekvenciáinak következetes megoldásaként és lezárásaként érthető. Ha a logika és általában az érték kategóriáink nem azt mutatják meg, milyen a világ, hanem hogy milyennek kell látnunk,²⁰ akkor Krasznahorkai szövege épp azokkal a következményekkel szembesít, amelyek a rögzült észlelési sémák és fogalmi kategóriák, kulturális értéktulajdonítások logikai állványzatának lebontási kísérleteiből származnak. A világ dezanropomorfizálása, a nyelv és a humán létviszonyulások tapasztalati kategóriáinak egyfajta radikális fordítási kísérletként történő kiürítése a „nyers”, kulturálisan megdolgozatlan „valóság” kendőzetlen megismerésével kecsegtet, ám Herman pusztulása ezt a „megvilágosodást”²¹ olyan csapdahelyzetként

²⁰ Friedrich Nietzsche: *Az értékek átértékelése*, ford. Romhányi Török Gábor, Budapest, Holnap, 1994, 68.

²¹ „[M]inden apokaliptikus eszkatológia a fény, a látnok és a látomás nevében ígérkezik, a fény fényének nevében, annak a fénynek a nevében,

szcenírozza, amely az emberi lényesszerűség eltűnéséhez, végső soron pedig fizikai megszűnéshez vezet. A korabeli kritika a *Kegyelmi viszonyok* kapcsán ezért talán nem teljes joggal értekezett a novellák duális szemléletéről, „a Jó és a Rossz kettősének teológiai szembenállásáról”²² vagy „az Ördög által irányított”²³ világról, hiszen a szövegek poétikai játékában épp a humán érzékelésnek ezek az értékpreferenciái kérdőjeleződnek meg és semlegesítődnek.

Krasznahorkai prózájának egyik nyelvfilozófiai alapozottságú szövegeljárása épp a binaritások lebontásában, érvényességük megkérdőjelezésében érhető tetten. Az eddigieken túl a *Háború és háború* kötetcímre utalnék még ezen eljárás ékes példájaként, ahol ugyanis a mellérendelés egyszersmind az eltörölt oppozíciót vagy épp annak hűlt helyét érzékelteti, hiszen a „béke” szót kikerülhetetlenül „odahalljuk” a szókapcsolat második eleméhez.²⁴ Egyszerre jelzi tehát a dekonstrukció igényét és megvalósíthatóságának lehetetlenségét. A vadőr történetének variánsa, *A mesterségnek vége* (*Második szövegváltozat*) című szöveg, amely Herman történetét a kisvárosba érkező

amely fénylőbb mindazon fényeknél, amelyeket ő tesz lehetővé. *János Apokalipszisa*, amely az egész nyugati apokaliptikán uralkodik, El, Előhim fényétől világlik.” Vö. Jacques Derrida: *Minden dolgok vége*, ford. Angyalosi Gergely, Budapest, Századvég–Gond, 1993, 70.

²² Nagy Sz. Péter: Krasznahorkai László: *Kegyelmi viszonyok*, *Kortárs*, 1986/12, 167.

²³ Erdődy Edit: A lassan elsötétedő világ, Krasznahorkai László: *Kegyelmi viszonyok*, *Új Írás*, 1987/3, 126.

²⁴ Az orosz címben a „Мир” szó a „világ” jelentésárnyalatát is magában hordja, és bár a magyar olvasó ezt nem feltétlenül érzékeli a fordítás során, Krasznahorkai címjátéka ebben a kontextusban is érdekes összefüggéseket generál.

hedonista társaság által hallott szóbeszéd közvetítésében jeleníti meg, két olyan nyilvánvalóan metaforikusan telített információt is közöl, amelyeket ennek az ismeretelméleti és nyelvfilozófiai csapdahelyzetnek az allegorikus tükreiként értelmezhetünk. Az egyik a billenőcsapda leírása: „ha a dúvad azon felszaladt, hogy elérje a lécz végére helyezett csalifalatot, az átbillent vele, s elöl, a bejáratnál egy felpattanó pöcök segítségével saját súlyával zárta el mindörökre a menekülés útját.” A hasonló elven működő csekelye pedig, mint megtudhatjuk, „egy egyszerű hurokból áll, s a földön fészkelő s a belelépő madarat épp azáltal fogja meg, hogy az szabadulni akar” (KV 124). Egy efféle csapda tűnik fel a templomban is, mégpedig „a Megfeszített előtt néhány lépésnyire” (KV 126). A jelenet nem egyértelműsíti, vajon a csapdát a kegyelem felé törő emberek, avagy a keresztről leszállni készülő Megváltó elejtésére helyezték-e oda, így egyszerre jelzi a megváltás igényének és lehetőségének reménytelenségét: a „fizikai” és a „metafizikai” bármely irányból induló találkozásának lehetetlenségét.

A megváltás reményének és a pusztulás valóságának egymást feltételező mozzanata tehát nem csupán Herman létfilozófiai (és egzisztenciális) bukásának példázata, de a *Kegyelmi viszonyok* nyolc történetének modellje is, hiszen a szereplők új létösszefüggésekre rádöbbenő – egy kritikusa által lelkiismeretesen lajstromozott²⁵ –, megvilágosító pillanatai mindegyikben tébolyhoz vagy pusztuláshoz vezetnek.

²⁵ Károlyi Csaba: Krasznahorkai László: *Kegyelmi viszonyok, Vigília*, 1987/5, 393.

„Aki sorsát illetően részesült a megvilágosodás kegyelméből, rögtön, épp e mozzanat révén, ki is záródott az élők világából” – definiálta lényegre törően e szituációt Margócsy István.²⁶

A *Kegyelmi viszonyok* bukástörténeteinek rendre megíúsuló transzcendencia-vonatkozásait magához kapcsolva a novellákkal nagyjából azonos időben íródó *Sátántangóban* Estike mennybemenetele kapcsán Irimiás pontosan ugyanezt a csapdahelyzetet azonosítja alapvető *léthelyzetként*. Szavai nyomán a „vadcsapda” és az „egzisztenciacsapda” azonosítása ráadásul az állat-ember össze-montírozásával foglalja keretbe Herman végső, animális átlényegülését is. „Épp ezért mondom, hogy sohasem fogunk kitörni. Nagyon meg van ez csinálva. A legjobb, ha te sem erőlködsz, és nem hiszel a szemednek. Ez csapda, Petrina. És mi mindig örökösen belehullunk. Amikor azt hisszük, épp szabadulunk, csak megigazítjuk a lakatokat. Nagyon meg van ez csinálva. [...] »Akasszuk föl magunkat, csulafülű – javasolta szomorúan Irimiás. – Legalább hamarabb vége. Különben teljesen mindegy. Ne akasszuk föl magunkat«” (st 266). Irimiás szavai e helyt Camus – Krasznahorkai prózavilágának egyik fontos regiszterét alkotó – alapvető egzisztenciálfilozófiai dilemmáját visszhangozzák: „Ha meg tudjuk ítélni, hogy érdemes-e leélni az életet, akkor választ is adtunk a filozófia alapkérdésére.”²⁷ Míg Irimiás itt egy vállrándítással

²⁶ Margócsy István: Sátáni világ – kegyelmi pillanat, in *Krasznahorkai olvasókönyv*, i. k., 57.

²⁷ Albert Camus: Az abszurd és az öngyilkosság, ford. Vargyas Zoltán, in *Uő: Sziszüphosz mítosza*, Budapest, Magvető, 1990, 195.

mintegy elüti a kérdést, a *Háború és háború* Korin Györgynek öngyilkossága egy metafizikai program kudarcának radikálisan levont konzekvenciájaképp viszont már határozott gesztussal dönti el a dilemmát.

A *Kegyelmi viszonyok* és a *Sátántangó* megváltásproblematikájának motivikus és szemléletbeli azonossága mellett roppant izgalmas észrevenni azt is, hogy Krasznahorkai metaforakészletéhez hasonlóan Kierkegaard szintén a csapda, a lánc, a lakat hasonló logikán nyugvó működésében fogalmazta meg az egzisztencia lehetőségfeltételeit a *Naplóban*: „Úgy tűnik, hogy gályarab vagyok, aki a halállal van összeláncolva, s bármikor, amikor az élet megmozdul, megcsörren a lánc.”²⁸ A személyes sors csapdahelyzetének ugyanezen mechanizmusa fog hasonló szerkezeten nyugvó felvilágosodás- és kultúrakritikává tágulni a *Megjött Ézsaiás*ban, és számos műben a *labirintus* képében átfogó létmagyarázattá terebélyesedik.

Irimias öngyilkossággal kapcsolatos felvetése pedig akárha szöveghű idézése lenne a *Vagy-vagy* ismert mondatainak: „akaszd fel magad vagy ne akaszd fel magad, mindkettőt meg fogod banni; vagy felakasztod magad, vagy nem, mindkettőt meg fogod banni. Ez, uraim, minden életbölcseesség foglalata.”²⁹ Ezek a látványos kapcsolódások meglehetősen árulkodó jelzései annak a mélyebb

²⁸ Søren Kierkegaard: *Die Tagebücher*, I, Düsseldorf–Köln, Eugen Diederich, 1962, 101; II, A647; idézi Csejtei Dezső: *Filozófiai metszetek a halálról*, Budapest, Pallas Stúdió–Attraktor, 2002, 117.

²⁹ Søren Kierkegaard: *Vagy-vagy*, ford. Dani Tivadar, Budapest, Osiris–Századvég, 1994, 32.

szemléleti rokonságnak, amely Krasznahorkai prózáját a német romantika mellett az egzisztenciálfilozófiák problémafelvetéseivel fűzi össze.

A *Herman, a vadőr* eseményszerűségét a figurális rend összezavarása dinamizálja, Herman pusztulása ennek a káosznak, a behelyettesítések, cserebomlások retorikai forгатagának konzekvens következménye. Az egymást kioltó és újrageneráló, majd ismét tagadásba fulladó aszimmetrikus trópusokhoz kapcsolódó megismerői pozíciók folyamatos összehajlítása során Krasznahorkai egy olyan nyelvet igyekszik itt teremteni, amely megintgatja a jelentést, és értelemtől távoli mivoltával eleve fellázad az értelem pozitív előfeltételezése ellen, amint Adorno írja az elkötelezett irodalom elleni filippikájában.³⁰

Herman szimbolikus karaktere, illetve a mű fogalmi transzgresszivitásában is realizálódó küzdelme voltaképpen Krasznahorkai szövegeinek parabolisztikus önjelmezése. A filozófiai gondolkodás lényegét Wittgenstein egy helyütt a káoszban való otthonosságérzés programjaként határozta meg,³¹ s amint a vadőr is a káoszba hullva próbál (sikertelenül) otthont, rendet teremteni a maga dzsungelében, úgy valami hasonlóval kísérletezik a kezdetektől Krasznahorkai szövegvilága is.

Innen nézvést Herman története – nem egyedülként az életműben, és tulajdonképpen igen szorosan kapcsolódva a már emlegetett fordítási-transzformációs

³⁰ Theodor W. Adorno: Elkötelezettség, in Uő: *A művészet és a művészetek*, ford. Hegyessy Mária, Budapest, Helikon, 1998, 119.

³¹ Ludwig Wittgenstein: *Észrevételek*, ford. Kertész Imre, Budapest, Atlantisz, 1995, 95.

szövegeljárásokhoz – azt a nyelvfilozófiai kérdést is felveti, hogy lehetséges-e hozzáférni a nyelv kritikai újrarendezésével eddig ismeretlen tapasztalati és tudásformákhoz. (Ha úgy tetszik, a hamanni angyalnyelv által közvetített metafizikai állapothoz.)

A novella azt érzékelteti, hogy az észlelési sémák és a fogalmi nyelv felforgatása épp azt a humán létmódot és közlési rendszert semmisíti meg, amely szükséges előfeltétele a humánon *túli* dimenziók közvetítésének. S ez voltaképpen az imént idézett 1948-as Wittgenstein-bejegyzésben foglaltakkal szemben ahhoz a *Tractatus* 4.115-ös tételéből következő lehetséges művészi gyakorlathoz jutat vissza, amely a világosan ábrázolt megmondható által jelöli ki a kimondhatatlant: a „dzsungelt”, a káoszt. Krasznahorkai szövegeinek fontos regiszterei épp e két álláspont konfliktusos, feszült vonzásterében dinamizálódnak.

Az emberi-állati hibriddé változó Herman pillanatnyilag utolsó karaktervariánsával egyébként a *Herscht* 07769 utolsó lapjain találkozhatunk, melynek záróképe a nyelvből és humán társadalomból szintén kihátrált Floriant a kivájt szemű farkasok társaságában most már a vaksággal is összefüggésbe hozott alig emberi állapot békés nyugal-mában jeleníti meg. A megismerés egyetlen érzékszerve számára is a hallás marad, amely a puszta természet megfoghatatlan hangjait közvetíti a metafizikai sötétség „kegyetlen” éjszakájában, amelynek csillagtalan égboltozata, talán kifordított Kant-parafrázisként az erkölcsi törvény, a transzcendens instanciák hiányát, de legalábbis megragadhatatlanságát sugallja.

Ugyanez a metafizikai sötétség borul *Az utolsó hajó* zárójelenetére is, amelyben az éjszakai hajóút az *Iskola a határon* hasonló jelenetét is megidézve kérdőjelezi meg az Ottlik-regényben felsejlő néma erkölcsi rend jelenvalóságát és érvényességét. Krasznahorkai szövegvilága kevéssé bízik a felettünk ragyogó csillagos égből és az erkölcsi törvényekben, itt alant.

Az életműben szövődő, eltérő modalitású téma- és motívumvariációk példájaképp itt érdemes megemlíteni, hogy *Az urgai fogoly* egyik részlete e tragizáló tónusú filozófiai példázatot meglehetősen ironikus hangfekvésbe fordítja át: „Nem néztem föl, még búcsúzóul sem, a csillagos égre fölöttem, s ha már itt tartunk, a tréfa kedvéért hadd tegyem hozzá, tudomást, ahogy visszaemlékszem, a bennem működő erkölcsi törvényről se igen vettem” (UF 41).³²

Az utazás célelvűsége az elbeszélésben mindezek eredményeképp megtörik, és a változás, a nevelődés, az ismeretgyűjtés, a haladás, átvitt értelemben a megváltás hozzá kötődő kulturális képzetek egy deszakralizált térben történő hiábavaló mozgás üres képeivé redukálja. S hogy a szabadulás sürgető vágya és kényszere *Az utolsó hajó*-ban sem jut *révbe*, azt az eddigieken túl alátámasztani látszanak a hajó hangsúlyozottan rozoga állapotát leíró

³² Bán Zoltán András szerint „a *Sötétlő erdők* című novellában a Bejing fölött elterülő csillagos égből nyilvánvalóan nem kanti, de lukácsi eredetű, ama »boldog kor« eleven tüze, de immár végképp elérhetetlen visszfénye, »melynek a csillagos ég a járható és bejárni való utak térképe, melynek útjait a csillagok fénye világítja meg«. (Lukács: *A regény elmélete*. Magvető, 1975. 493. o. Ford.: Tandori Dezső).” Bán Zoltán András: Szívsoha, *Holmi*, 1993/1, 139.

szövegrészek is. A szállítóeszköz alkalmatlansága meta-poétikai értelemben egyúttal a menekülés eszközének remélt, ám többnyire pontatlannak, tökéletlennek vagy félrevezetőnek bizonyuló nyelvbe, művészetbe vetett bizalom megrendülésének jellemzéseként is érzékelhető, s ebben az értelemben a Krasznahorkai-próza már emlegetett, reménytelen pontosítások kísérleteiként is felfogható nyelvi és ismeretelméleti székszerzésének egyik első példája. A kudarc reprezentációja és a reprezentáció kudarc az érem két oldalaként jelzi a létezés és a műalkotás kikerülhetetlen elhibázottságának egymásra utaltságát.

Conrad kisregényének egyébként meglepően hasonló metaforája, a kormányos halála után irányíthatatlanná váló hajó képe inkább csak az uralhatatlanság, bizonytalanság és civilizációs elveszettség érzékeltetésének értelmében vethető össze a Krasznahorkai-novella idézett motívumával.

A haladás képzetének többirányú elbizonytalanítása, a teleológia kiiktatása a hajóút történetéből a *létszituációt* mint örökös *határszituációt* láttatja. A földrajzi és a metafizikai úton lét egymást kölcsönösen feltételező és fékező összekapcsolása a mély vízben taposáshoz hasonló *helyben maradó mozgásként* rekeszti örökös határlétbe a történetek szereplőit s formalizálja a szövegek karakterét.

E határszituációk színre vitele Krasznahorkai életművének kulcsfontosságú, s egyre gazdagabb összefüggéshálóba íródo poétikai mozzanata lesz, ami egyszerre jelentkezik szövegeinek nemcsak tartalmi, de nyelvi, formai, ismeretelméleti, sőt műfaji regisztereiben is. A határmetaforika mint lényeges szövegszervező erő alkalmazása

– Odo Marquard kifejezését kölcsönvéve – az antropológiai „határszükséglet” olyasfajta önértelmező nyomatékosítása Krasznahorkai prózájában, amely szoros, ám kompenzatorikus összefüggésben áll a transzcendens tartományokkal lehetséges kapcsolatoknak a szövegekben ezzel párhuzamosan tematizálódó elvesztésével.

A határmozgások során szétváló-összekapcsolódó térkategóriák spiritualizálódnak, etikai, teológiai tartalmakkal telítődnek, vagy épp – mint *Az utolsó hajó* esetében – ideológiai/politikai értelemben is instrumentalizálódnak. Az elbeszélés érzékelési tartományainak regisztereket váltogató, a térviszonyokat e regiszterek cserebomlásain keresztül értékviszonyok hordozóiként ábrázoló elbeszéléstechnikai eljárások Krasznahorkai prózájában a későbbiekben is meghatározó jelentőséggel alakítják majd szövegei jelentésszerkezetét.

II. Térségi meteorológia és tájviszonyok (*Sátántangó*)

A *Kegyelmi viszonyok* elbeszéléseivel nagyjából egy időben, az 1979 és 1984 közt íródo³³ *Sátántangó* elején, Irimiásék megérkezésének leírása során olvassuk az őket körülölelő táj következő jellemzését: „olyan az országút, mint egy sejtelmesen ringó, veszteglő hajó egy egész világnyi iszap közepén.” (st 54)

A hasonlat egyszerre idézi fel *Az utolsó hajó* című novella kapcsán az úton lét Krasznahorkai prózáiban inentől kezdve tulajdonképpen állandósuló kényszerét, a megérkezés, célba jutás vágyát és annak egyidejű bizonytalanságát, valamint kapcsolatot teremt a novelláskötet elbeszéléseinek a megismerést illető metafizikai szkepszisével is.

A *Sátántangó* alighanem Krasznahorkai legtöbbet hivatkozott és elemzett, a szerzői életmű egyik referenciapontjaként számontartott alkotása, amely már megjelenésekor igen jelentős kritikai méltatásban részesült.

Radnóti Sándor és Balassa Péter alighanem mindmáig érvényes és egymással is dialogizáló értelmezései például a nagyregény visszatérését, az epikus világ mesteri

³³ A következő pillanat reménye. Beszélgetés Hafner Zoltánnal, in *Nem kérdez, nem válaszol (Huszonöt beszélgetés, ugyanarról)*, Budapest, Magvető, 2012, 93.

megformáltságát, illetve a realitás és a démonikus fantáziavilág elegyítését kiemelve sajátosan kelet-európai horizontú történetként láttatták a művet.³⁴ Egy kissé elnagyolt, inkább csak trendeket érzékeltető áttekintés szerint a nyolcvanas évek elemzései alapvetően e térségi vonatkozásrendszer hatalmi-antropológiai keretei közt olvasták a regényt, a kilencvenes évek elejének recepciója jobbára a narratológiai szempontok, az elbeszélői pozíció vizsgálatával foglalatosskodott, majd az évtized második felétől a szöveg koherens jelentését kimozdító poétikai funkciók vizsgálata került előtérbe.³⁵ (Mindez persze nem csupán a *Sátántangó* jelentéspotenciáljának nehezen kimeríthető gazdagságáról tanúskodik, hanem a honi irodalomkritikai gondolkodás változásairól is tudósít.) Érdekes viszont, hogy jóllehet már Radnóti Sándor emlegetett tanulmánya is kiemeli a *Sátántangó* „szociológiai mikrorealizmusát”,³⁶ az értelmezések többnyire mindezt egy mitikus nagyszerkezet eltávolító hatáseffektusában feloldva nemigen vettek tudomást a regény alapvető társadalmi elkötelezettségéről. Márpedig megjelenésekor a *Sátántangó* – ahogy T. S. Eliot szerint minden, újonnan a szöveg univerzumba kerülő alkotás³⁷ – visszamenőleges

³⁴ Radnóti Sándor: Megalázottak és megszorítottak, in *Krasznahorkai olvasókönyv*, i. k., 9–33; Balassa Péter: A csapda koreográfiája, uo., 34–45.

³⁵ Szirák Péter: A példázat és a tanúságtétel retorikája. A Krasznahorkai László-recepció, *Bárka*, 1997/1, 78–84.

³⁶ Radnóti: i. m., 12.

³⁷ T. S. Eliot: Hagyomány és egyéniség, ford. Szentkuthy Miklós, in *Hagyomány és egyéniség. Angol esszék*, vál. az Európa Könyvkiadó munkaközössége, Budapest, Európa, 1967, 558.

értelemben is átrendezte a művek rendjét, s ezzel saját elődjévé tette többek közt Konrád György *A látogatóját*, Tar Sándor és Csalog Zsolt írásait, általában a hetvenes évektől egyre fontosabbá váló szociográfiai irodalom műfaját, sőt a groteszk, abszurditásig elemelt szociológiai ábrázolás tekintetében elődjévé avatta akár Petri *Apokrifjét* is.

Alighanem Krasznahorkaira is igaz Camus Melville-lel kapcsolatos megjegyzése, mely szerint az amerikai szerző „mindvégig egyetlen könyvet írt, mindig újra- és újrakezdve azt”, s hogy ez az egyetlen könyv „az utazásról szól”.³⁸ A *Moby Dick* első fejezetében Ishmael szavai valóban olvashatóak a reménytelenül bizakodó, a már elemzett „kihajózással” induló Krasznahorkai-regények jellemzéseként: „Ha észreveszem, hogy keserűség rajzolódik a számra, ha nedves, esős november ül a lelkemre; ha észreveszem, hogy önkéntelenül megállok minden koporsókészítő kirakata előtt, és ha egy temetési menettel találkozom, beállok a sor végére; és főként ha fölöttem kekedik számtalan hipochondriám, olyannyira, hogy csupáncsak némely erkölcsi elvek tilalma folytán nem lépek ki eltökélten az utcára, és nem verem le módszeresen az emberek kalapját – ilyenkor, úgy gondolom, legfőbb ideje, hogy minél hamarabb a tengerre meneküljek. Ez helyettesíti nálam a pisztolyt és golyót.”³⁹

³⁸ Albert Camus: Herman Melville, ford. Réz Pál, in Camus: *Sziszüphosz mítosza*, i. k., 517.

³⁹ Herman Melville: *Moby Dick*, ford. Szász Imre, Budapest, Európa, 1989, 25.

Melville és Krasznahorkai írásainak kapcsolódási pontjai azonban, ezt a későbbiekben látjuk, az utazás-toposz nyilvánvaló azonosságán túlmenően is mutatnak izgalmas összefüggéseket. Most azonban egy kortárs amerikai szerző művét szeretném a *Sátántangó*val kapcsolatban elsőképp megemlíteni.

Cormac McCarthy szintén 1985-ös *Véres délkörök* című regénye ugyanis nem egyszerűen a megjelenés időbeli egyezése miatt vethető össze Krasznahorkai regényével, hanem motívumai, filozófiai látószöge, az ábrázolás néha meghökkentően azonos poétikai megoldásokban testet öltő mozzanatai is szoros közelséget jeleznek a két mű közt.

Az „út” toposza, amely az amerikai irodalomban Kerouac nemzedékének még a szabadság, a személyes kiteljesedés, a közösség tanulásfolyamatát jelentette, Krasznahorkaihoz hasonlóan McCarthy-nál is a létezés rideg, embertelenül közönyös idegenségének jelképeként mutatkozik meg. Regényeinek szinte állandó terepén, a déli államok és a mexikói határvidék kegyetlen tájain bolyongó szereplői számára az út többé nem az előrejutás, a haladás, a humanista értelemben vett nevelődés helye, hanem egy nem emberi, tehát morális kategóriákkal megközelíthetetlen és leírhatatlan, a végsőig idegen létezés térformája. A *határ*, illetve annak átlépése mindkét szerző esetében egyképp földrajzi és metafizikai értelemmel telítődik, jóllehet a fogalomban rejlő metaforikus jelentéslehetőségeket és irányokat a magyar szerző jóval gazdagabb horizontok felé tágítva építi szövegeinek szerkezetébe.

A folytonos határátlépések kísérletein keresztül egyre elveszettebben bolyongó regényszereplők vándorlása mindkét szerzőnél az életút-metaphora és a létezés átláthatóságába vetett hit elvesztését, a metafizikus közép-pont(ok) eltűnéséből fakadó egzisztenciális magányt és otthontalanságot allegorizálja. Az „út” egyik szerző esetében sem egyszerűen földrajzi és filozófiai fogalomként realizálódik, hanem társadalmi, pszichológiai és metafizikai konstrukcióként jelenik meg a szereplők tudatmozgásainak összjátékában. A regények ugyanúgy a bibliai nevek, szimbólumok, áthallások újraformálásával metafizikátlanítják szövegvilágukat, ráadásul mindkét szöveg esetében hangsúllyal merül föl – bár Krasznahorkai művében ironikus hangsúllyal – az Apokalipszis: McCarthy-nál az Antikrisztusként megjelenő Holden alakjához kapcsolódva, a magyar regény során pedig jelzésértékűen épp ennél a passzusnál nyílik ki Halicsné bibliája a kocsmái jelenetben (st 119).

Míg a *Sátántangó*ban a vándorlás helyszíne egy akár be is azonosítható magyarországi – vagy egy absztrakt kelet-európai – táj, McCarthy regénye a Dél gyilkosan lepusztult földjén át vezeti alakjait. Ám ez a földrajzi eltérés tulajdonképpen lényegtelen, mert a sivatag és az alföld egyformán sivár vidéke mindkét mű esetében antropomorfizálódik, míg az emberi szereplők pusztai természeti jelenségekké redukálódva az ábrázolás során egyre inkább dehumanizálódnak.

Mind a *Sátántangó*, mind pedig a *Véres délkörök* nagyszerű poétikai leleménye és képessége a hátborzongatóan realizisztikus természetleírások metafizikai jelentőségüvé

emelése, illetve a táj rettenetének és az egzisztencia elvesztettségének egymásba montírozódó és egymást erősítő megjelenítése. Az egyén roncsoltságának és a táj lihéres enyészetének egymást feltételező összekapcsolása nyomán a természet antropomorf jelleget ölt, maga is tevékeny részt vállalva a megállíthatatlan pusztulásfolyamatok dramaturgiájában, míg az így megformált egzisztencia elszemélytelenedve, egy univerzális természeti romlás tehetetlen áldozataként hullik az általa uralhatatlan környezeti erők pusztító gépezetébe.

Az amerikai regény kopár tájait a perzselő napfény gyilkos tüze égeti, emberi és állati csontok, csonkolt tetemek, levágott emberi koponyák, elhagyott és kifosztott épületek borítják, míg a *Sátántangó*-ban az örökös esőzés, a nyirkosság omlasztja a falakat, teszi tönkre és hiábavalóvá az amúgy is csak pislákoló emberi szándék minden kezdeményezését, és helyezi azt a természet mindent szétmállasztó erejének fennhatósága alá. A napégette, kopár sivatag és az esőverte, rothadó pusztá szinte egymás tükröképeként formálódik lét- és egzisztencia-metaforává a regényekben.

A *Véres délkörök* főhőse által megfogalmazott mondat, „valahol elvettük az utat”,⁴⁰ általánosságban is lefedi a Krasznahorkai-próza metafizikai iránytű nélkül maradó hőseinek elvesztettségét, és jellemzi a *Sátántangó* útra ke-
lő otthonkeresőinek kilátástalanságát. Mindezen általánosabb létszemléleti és poétikai karakterjegyek mellett

⁴⁰ Cormac McCarthy: *Véres délkörök, avagy vörös alkony a nyugati égen*, ford. Bart István, Budapest, Magvető, 2009, 32.

az amerikai regény metafizikai szimbólumokból szőtt figurája, Holden bíró földöntúli szörnyalakja teremt többirányú kapcsolatot a szövegek között. A bíró a létezést szabályozó paragrafusok ismerőjeként egyszerre részese az eseményeknek, hiszen maga is a rettenetes gyilkosságok és kínzások elkövetője, ugyanakkor ő az a hatalom is, amelynek nevében vagy inkább kényszerének engedelmeskedve történnek meg a dolgok, s aki egyszersmind egy mindig nála lévő jegyzetfüzetben dokumentálja, elemzi az eseményeket, értelmezi az emberi létezés mélyszerkezetét.⁴¹ Figurája így egyrészt dokumentátori és egyben az eseményeket irányító démiurgoszi szerepének köszönhetően kerülhet ellentmondásos összefüggésbe a *Sátántangó* doktorával, aki a telepiekről szóló feljegyzéseit írván az események rögzítője, ám a mű körkörös, önmagába forduló szerkesztettségének köszönhetően, a gide-i önmagát író regény mechanizmusához illeszkedve nem csupán szereplője, de szerzője, teremtője is lesz a regényvilág eseményeinek. S bár Holden és a doktor egyformán szereplői, rögzítői és egyszersmind megalkotói, uralói a regényvilágoknak, mindez az azonosság legalább ennyi eltérést is magában rejt.

Egyrészt McCarthy regényének lineáris narrációja nem aknázza ki az eltérő szerepekhez kapcsolódó szövegregiszterek egymás elleni kijátszásának kompozíciós trükkjét, másrészt pedig a doktor csupán e narratív értelemben, azaz potenciális szerzőként felelős szereplői nyomorúságáért (melyben egyébiránt ő maga is osztozik),

⁴¹ Uo. 324.

míg Holden figurájában az a metafizikai gonosz jelenik meg, aki a létezést meghatározó gyilkos pusztulás megtestesülése, példázatos hirdetője és végrehajtója is egyben. Egy olyan világról beszél, amelyben a „háború maga az isten”, és amely csupán „hamis tanúja” egy eltűnt, halott Atyának.⁴²

Az univerzum törvényei nem az isteni bölcsesség, hanem az uralom törvényei, melyekből tökéletesen hiányzik a megértés és a szeretet, illetve bármiféle transzcendens távlat bemérésének esélye, s ezért az ember sötétségben kénytelen botorkálni – ami persze folyamatos szorongásban és elvágódásban, a lét meghaladásának igényében ölt testet. Mindezek a megfontolások a Krasznahorkai-életmű általános lételméleti alapvetéseit is tükrözik, ám a *Sátántangó* esetében ez elsősorban a szerkezet hallgatólag morajlásából és a motívumok beszédessé váló összjátékából párolog elő.

Ugyanakkor Holden iszonytató figurája mintha már a következő regényben, *Az ellenállás melankóliája* Hercegének figurájában újjászületne, hogy aztán még további szerepvariációkban bukkanjon majd fel többször is az életműben.

Érdekes módon azonban itt a regény „angyali” karaktere, a hitét épp elvesztő Valuska ismétli meg rémült monológjában a bíró nagy filozófiai beszélőiben megfogalmazódó felismerést, mely szerint a lét egyetlen indoka, tartalma és célja a háború: „a háborús emberek törvényein kívül nincsen magasabb erő” (EM 274). A metafizikai

⁴² Uo. 405, 240.

gonosz a Hercegen kívül, s talán az ő figurájának ismétlődéseképp, az életműben még legalább két ízben testesül meg látványosan: a *Háború és háború* Mastemannjában, valamint a *Báró Wenckheim hazatér* történetében két alkalommal is felbukkanó rejtélyes alakban. Ez a kísérteties valami ott először egy „rossz, beteg és mindenható”, jeges unalommal körbetekintő lényként lép ki a kocsiból (BWH 181), a második esetben pedig alighanem ugyanez a „halott arc” tűnik fel az egyik kocsi mélyén, aki egy pár soros, ám formailag mégis kiemelt, mert az összes szólam közül egyedülien kurzivált szövegrészben a létezés egyetlen uraként nevezi meg magát (BWH 413).

Ám az általa hirdetett létmagyarázat, azaz a létezést a háborúval azonosító elképzelés Krasznahorkai számos későbbi művében válik szövegképző erővé; feltűnik *Az ellenállás melankóliája* rombolásjeleneteiben, a *Megjött Ézsaiás* pusztuláspróféciájában, tételmondatként hangzik el *A Théseus-általános* monológjában (TÁ 98), és címmé emelkedik a *Háború és háború* esetében. A *Báró Wenckheim hazatér* regényvilága a Karmester eltávolításával pedig nemcsak kiiktatja a középponti rendezőelvek biztonságos és harmonikusra összehangolt működését, de az autókaravánok ismétlődő felbukkanásakor egy megmagyarázhatatlanul fenyegető princípium feltűnésén keresztül egy romboló erő, egy másféle, a Holden által hirdetett háborús világrend jelenlétét is jelzi. A *Sátántangóban* e háborús létállapotnak, jelzett módon legalábbis, csupán kezdeménye jelenik meg Irimiás és Petrina egyik beszélgetésében: „Fel fogunk robbantani mindent! Egyenként felrobbantjuk őket – fordul Petrinához –, gyáva férgek.

[...] »A hidakat. A házakat. Az egész várost. A parkokat! A délelőttiöket! A postát! Szépen apránként mindent...«” (st 51) A párbeszéd alighanem *Az ellenállás melankóliája* háborús jeleneteit készíti elő, ahol a szeméthalomban elmerült, fagyba dermedt kisvárost feldúlja, szétveri egy azonosíthatatlan elemekből álló csőcselék, melynek arctalan, masszaszerű tömegében talán a *Sátántangó* reménytelen menekültjei, a halicsok, kránerek, schmidtek lehetnek felismerhetők. *Az ellenállás melankóliája* Heidegger Das Manját duzzasztja hasonlóképp arctalan tömeggé, amelyet éppúgy a történelem alakításának konstrukciójába illeszt, ahogyan majd a *Megjött Ézsaiás* történelmi pusztulásvíziója is teszi. A 2010-es *ÁllatVanBent* című szöveg majd eme, Irimiás személyes gyűlöletét magába szippantó és sokszorozó tömeg üvöltő hangját formálja filozófiailag és pszichológiailag is értelmezhető magyarázattá.

McCarthy regényében az idő mozdulatlanná jegecesedése egyrészt a snittszerűen egymás mellé vágott jelenetek állóképszerű kompozíciójában formálódik, amelyek többnyire az „aztán továbbmentek” újabb állóképébe vezetve gátolják a célképzetes előrejutás lehetőségét, illetve Holden monológjainak a gnózis és Nietzsche retorikáját idéző példázataiban ölt testet. (Hogy e kető mennyire nem áll távol egymástól, azt Schmitt Jenő Henrik 1900-ban németül megjelent Nietzsche-könyve, a *Friedrich Nietzsche an der Grenze zweier Weltalter* is bizonyítja.) Krasznahorkai e tekintetben bonyolultabban szerkesztett regényében az időtlenség hasonlóan nyomasztó érzetét formai szinten a fejezetek időbeli

szimultaneitást sugalló együttállása és az önmagába forduló, körkörös időbe csavarodó regényszerkezet teremti meg.

A doktornak a regény végén olvasható mondatai a mű első mondataival egyeznek meg, a dokumentátor tehát a szerzővel azonosul, míg feljegyzései a regény szövegét adják ki. Szerző és szereplő, betétszöveg és befogadó szöveg azonosulásával pedig „megnyílik a »rossz végtelen« lehetősége, hiszen a második kör bezárulása után a következő narrátor az előzőnek a doktor által lejegyzett szövegét írja – és így tovább ad infinitum”.⁴³

Borges ismert esszéjének címével élve minden egyes új kör *az idő újabb cáfolata*, ahol az idő tagadásához egy olyan fogalom rendelődik, amelyik érvényteleníti az állításban megfogalmazottakat, éppen a *Sátántangó* minduntalan *újra*induló köreinek *időtlen*séget sugalló logikája szerint.

A véges által magába foglalt immanens végtelenbe íródó szöveg az idő megtorpanását a mű egyéb motívumainak támogatásával – a pókok mindent beszövő enyészetképzete, a Schmidtkéknél rég nem működő vekker (st 21), a hivatalban más és más időket mutató órák (st 33), a doktor által elhajított, feleslegessé váló óra (st 316) a természet ciklikus változását egyirányúsító megállíthatatlan esőzés leírásaival – mindent átható, világalkotó tapasztalattá emeli. De ugyanez az időállapot fogalmazódik meg összefoglaló érvennyel már a regény elején Futaki töprengetései közben is: „az örökkévalóság mozdulatlan gömbjében bohóckodik az idő egésze” (st 10).

⁴³ Bán Zoltán András: Holdbéli viszonyok, *Beszélő*, 1994. május 19., 3.

A tér pedig maga is idővé szövődik, legalábbis abban az értelemben, hogy a szereplők reménytelen helyváltoztatásai a *Véres délkörök* vándorainak a haladás képzetét érvénytelennek mutató mozgásábrázolásához hasonlóan szintén az időtlen helyben maradás képzetét keltik. Ezt az állóképszerű időtlenséget erősíti az ábrázolt világ történelemnélkülisége is: a szöveg egyetlen múltra utaló emléke a gazdaság valamikori felszámolása. A szociális és metafizikai alapzat elvesztésének hajdani pillanatán kívül nem történik utalás a történelmi múltra; a szereplők éppúgy megfosztódnak a történelemtől, mint saját történetüktől.

Mindezek a szálak csomósodnak össze e két mű egy-egy olyan jelenetében, amelyek hasonló megalkotottsága, metaforikája, metafizikai intencionáltsága látványosan kapcsolja össze a két regényt. A *Véres délkörök* táncmulatság-jelenete és a *Sátántangó* nagy, kocsmai berúgás szcénája mindkét mű esetében tekinthető a regények egészére nézvést több szempontból is összefoglaló jellegű csomópontnak. Az amerikai regény XXIII. és a magyar mű VI. fejezete ugyanis egyképp egy grandiózus haláltáncjelenet. Ott részeg szajhák, itt a berúgott telepi asszonyok ropják a férfiakkal valami önkívületi állapotban a táncot a nyekergő, világvégi zene hangjaira. Krasznahorkai szövege félreérthetetlenül is teszi, hogy ez a részeg tivornya nem csupán a műben megfogalmazódó létállapot metaforája, de az ennek szerkezetét imitáló regényforma önjellemzése is: „[Halics] kihomorított testtel szinte kővé dermedt, hogy azután a soron következő hangsúlyos ütemre folytassa osztatlan sikert arató ördögi tánclépéseit” (st 180).

McCarthy művének *dance macabre*-ja a mű utolsó passzusa, melynek során egy lidérces – mert csak sejtetett – pillanatban a bíró szörnyűséges módon elpusztítja a főhőst a kinti mellékhelyiségben, majd visszatérve a táncparkettre maga is táncolni kezd: „Lépte könnyed és kecses. Sohasem alszik. Azt mondja: sohasem fog meghalni. Szakadatlan járja a táncot járja a világosságban és járja az árnyékban és mindenki rajong érte. Sohasem alszik. A bíró sohasem alszik. Csak járja a táncot. Azt mondja: sohasem fog meghalni.”⁴⁴

Az ördögi bíró tánca maga a „sátántangó”, amely a művek közös csúcspontja gyanánt ugyanazon ön- és létértelmező metaforaként jeleníti meg a démonikus, gyilkos világrend ritmusára és dallamára mozduló létet és az azt reprezentáló műalkotást. Azt hiszem, e két táncjelenet felől nézve lesz érzékelhető a regényvilágok itt fókuszálódó lényegi hasonlósága, amelynek fényében egy pillanatra árnyékba mosódnak a művek poetizáltsága közti eltérések is. (A *Sátántangó* groteszk iróniájával szembeállítható a kopogós mondatfűzés szikársága az amerikai regényben, a csodavárás formaelvvé is emelődő motívumhálójával szemben a McCarthy-regény csodaváráson innen vagy túl lévő kiábrándultsága, a szereplők és közejük szinte szociológiai pontosságú leírása a magyar és a figurák példázatos megformáltsága az amerikai műben, a létfilozófia elrejtése a szerkezet és a motivika összjátékában Krasznahorkainál, szemben Holden hosszadalmas és explicit filozófiai monológjaival stb.)

⁴⁴ McCarthy: i. m., 597.

Visszatérve a természet, a táj és az ebbe ágyazódó egzisztencia ábrázolásának már emlegetett összefüggéseire, Krasznahorkai regénye a kérlelhetetlen romlás jelenlétét a regényvilág minden szintjén ábrázolva teszi világossá az elmúlás elkerülhetetlen győzelmét. A csodavárás reményteli, majd menetrendszerűen kiábrándulást hozó ritmusa lesz majd a *Sátántangó* hasonló felépítettségét groteszk modalitásban újraformáló *Báró Wenckheim hazatér* cselekményének vezérmotívuma is; ez az egyik nagyon lényeges pont, amelyen keresztül a 2016-os mű az első regény folytatásaként olvastatja magát.

A pusztulás nemcsak az épített világ szétmállásának részletező leírásaiban érzékelhető – például Schmidték konyhája, a hivatali helyiségek, a major vagy a kocsmá végállapot-közei állapotának ábrázolásában –, de mindez a pusztulás az emberi test ezzel párhuzamos roncsoltságában is hangsúlyosan jelenik meg. Nem egyszerűen a szereplők külső karakterjegyei, szaguk, ruházatuk, groteszkké züllött testi mivoltuk jellemzésében, de egy bensőbb, az emberi egzisztencia méltóságát kikezdő enyészeti jelenlétének felvillantásában is, például a százados arcát leíró jelenetben: „bőrébe titokzatos hatalom költözik: a feltámadt romlás, a csontok üregeiből szabadulva s azonnal betöltve a test minden zugát, mint ahogy eddig a vér tehette ezt, hogy aztán a bőr legszélső rétegéig jutva hirdethesse legyőzhetetlen erejét” (St 48).

Harmadik szinten a pusztulás az emberi tettek és szándékok által befolyásolhatatlan természeti erők hangsúlyos szerepeltetésében jelenik meg az esőzés, a szél, a mindezt átható nyirkosság megállíthatatlan terjeszkedésének

ábrázolása során, amit egy még mélyebb regiszterben a doktor földtani olvasmányainak részleteit tartalmazó szövegbetétek támasztanak alá: „a paleozóos idő végeztével egész Közép-Európában süllyedő folyamat indul meg.” (St 62, 69, 72)

Ezek a szövegrétegek a regény folyamán természetesen egymásba illeszkednek, s ennek is köszönhetően még az apróbb, személyesnek tűnő események is képesek tágabb lételméleti, metafizikai atmoszférában láttatni magukat, míg a kozmikus erők mint az egzisztencia húsba vágó vonatkozási pontjai érzékelhetőek.

A *Sátántangó* voltaképpen a főszereplői talán a természet és az idő egymásba szövődő hatalma, valamint az ellenük folytatott hiábavaló emberi küzdelem groteszkké stilizált drámája. Schmidtné az egyik jelenetben furcsa, megmagyarázhatatlan szagot érez, és megpróbálja kinyomozni az eredetét: „Megszagolta a viharkabátját fölül, aztán alul, megszagolta a széket, majd letérdelt, s figyelmesen kutatott tovább. Arcával szinte már a padlót súrolta, amikor hirtelen felegyenesedett, és azt mondta: »Ez a föld.«” (St 126) Figyelemre méltó egyrészt a tapasztalat és a magyarázat nem intellektuális-rationális, hanem hangsúlyozottan testi-érzéki s az életmű későbbi darabjai felől visszamenőlegesen heideggeri metaforává formálódó jellege, illetve hogy Schmidtné felismerésében, amellyel a regény tulajdonképpen önmagára mutat, egy tömondatban sűrűsödni képes a mű jelentéstartományainak összes metafizikai és materiális regisztere. Ezt a kijelentést a lent-fent metafizikai értéktartományait is kihasználva ismétli-variálja Petrina észrevétele, aki a rendőrségen tett

látogatásukkor a levegőbe szimatolva így fogalmaz: „»Te érzed ezt?« – s felfelé mutat. »Mocsárszag.«” (St 42)

A regény allegorikus természetábrázolása Anselm Kiefer tájképeit idézi, amelyek nyomasztóan monokróm látomásosságában a szétrombolt, szabdalt, felperzselt föld reprezentálása szintén az irodalom, a misztika, a kabbala vagy a történelem szerteágazó kulturális utalásrendszerében nyeri el jelentését. Krasznahorkaihoz hasonlóan Kiefer is egy olyan végállapotban jeleníti meg a történelem és a társadalom által elpusztított földet, amikor az elpusztított természet elkezd visszavenni a hatalmat, visszafoglalni a történelmet az emberiségtől. Képei és plasztikái, ahogyan Krasznahorkai prózái is, a kozmikus tapasztalat elvesztéséről és hiányáról tudósítanak.

A *Sátántangó*éhoz hasonlóan Kiefer tájábrázolása is egy negatív metafizika értelmében lesz jelentéshordozóvá: a látvány értelmezéséhez mindkettejükénél épp annak a metafizikának a visszavonásán át vezet az út, amelyet az ábrázolásban felhasznált jelképrendszer jelenít meg. S mindez az alkotás kulturális státuszát illető önértelmező eljárásokban is megjelenik, hiszen Kiefer éppolyan mélységes bizalmatlanságot érez a festészet kifejezőeszközeinek használhatóságát illetően, amilyen szkepszissel fordul Krasznahorkai is az általa használható nyelvi lehetőségek felé. A képzőművész esetében ez azzal jár, hogy képfelületei a festészettől elvileg idegen anyagokkal telítődnek: így kerül a vászonra homok, hamu, szalma, szilánkok, cserepek, amelyek eredményeképp a képsík maga is tájjá válik. Saját művészi matériáját, a nyelvet hasonló gyanakvással kezelve Krasznahorkai nemcsak *Az urgai*

fogoly és *A Thészeus-általános* egyes szöveghelyein fejt ki undorát az irodalom iránt, de írásainak poétikai megformáltsága a kezdetektől a nyelvi közlés logikájának felbomlasztásával törekszik arra, hogy meghaladja a kifejezés lehetőségeit, aminek logikus következményeképp tágítja később szövegei jelhasználatát a vizualitás (*Állat-VanBent*) és a hangzás felé (*Mindig Homérosznak*), vagy multiplikálja a CD-ROM eszköztárának felhasználásával a *Háború és háború* esetében.⁴⁵

Még egy fontos kapcsolódást érdemes Kiefer és Krasznahorkai művészi világa közt kiemelni, mégpedig Dürer *Melankólia I.* címet viselő képének szimbolikus beépítését műveik világába.

Krasznahorkai művei esetében elsőként *Az urgai fogoly* egyik mondata teszi nyilvánvalóvá szövegvilágának a melankóliával való összefüggését, amelyben az elbeszélő egyenesen a szöveg és a melankólia azonosságát állítja (UF 8), s innen gazdagodhat visszamenőlegesen új tartalommal *Az ellenállás melankóliája* címe is.

Lehetetlenség felsorolni Kiefer mindazon alkotásait, amelyeken Dürer-parafrázisai valamilyen formában megjelennek, de *A Rajna (Melancholia)* című, 1980-as évekbeli képtől az 1998-as *Kezdetben (Am Anfang)* című fotósorozat poliéder-motivikáján át a 2004-es, repülő poliédert ábrázoló *Melancholiáig* megannyi képen bukkan fel a titokzatos kötömb (időnként lángoló,

⁴⁵ *Háború és háború. A teljes történet*, CD-ROM, alkotócsoport: Krasznahorkai László, Hafner Zoltán, Juhász Balázs. A videófelvételeket készítette Fehér György, Vig Mihály, Budapest, Magvető, 2000.

lángot rejtő) formája. A festményein, plastikáin, fotóin előkerülő titokzatos tárgy, máskor a táj szabdalt, töredezett felszínének a Dürer-kép angyalának ruharedőzetét idéző mintázata Kiefer tájképeit, ahogyan a *Sátántangó* ezeket idéző reménytelen vidékét is, az idő és az elmúlás szomorúságának terébe helyezi.

A *Sátántangó* tájlesztétikájától messzebb vezető, ám Krasznahorkai és Kiefer művészetének további izgalmas kapcsolódása Klee *Angelus Novus*ának Benjamin által ismertté vált történelemfilozófiai elemzését hasznosító művészi eljárásaikban látható. Kiefer, benjamini hommage-ként egyik kiállításának *A történelem angyala* címet adta, amelynek rozoga repülőgép-installációi a véget nem érő katasztrófa „angyalaiként” a romok, a pusztulás, a végítélet banális és könyörtelen hírhozói. Krasznahorkai angyalfigurái – például Valuska *Az ellenállás melankóliájában* vagy a hallgatag férfi a *Megjött Ézsaiás*ban – Dürer melankolikus angyala és Rilke egyszerre iszonytató és „méla”⁴⁶ angyalai mellett természetesen a benjamini „történelem angyalát” is megidézik, sőt a romok, a pusztulás, az enyészet elkerülhetetlen rettenetének műről műre történő ábrázolásai során az életmű egészében a benjamini történelemvízió hatását sejtetik.

Krasznahorkai regényei mintha azt a látványt részleteznék, lajstromoznák, amely Benjamin szerint Klee angyalának szemében tükröződik.

⁴⁶ „A szája mindnek méla, bágyadt” – ahogy Nemes Nagy Ágnes fordításában írja Rilke *Az angyalok* című versében, mely némaság a *Megjött Ézsaiás* hangtalan angyalfigurájában megjelenve teremt összefüggést az osztrák költő versvilágának egyik fontos szimbólumával.

A *Háború és háború* egyik jelenetében Korin álmában Klee képének ekphrasziszaként ráadásul meg is jelenik ez az angyal, dermedten nézve valamit Korin válla mögött (HH 65). A regény címében megjelenő „háború” pedig ismét egy Kiefer-alkotáson keresztül szövődő jelkép-hálózatot vonz magához: a német művész 1990–1991-es *Melancholiája* egy olyan vadászrepülő plasztikája, melynek egyik szárnyára egy nagy méretű poliédert illesztett. A pusztítás, a háború angyala és Dürer melankolikus angyalának együttese a történelem és a kultúra, az ember által épített világ elkerülhetetlen eltűnése, a halálos időtlenség és a folytonosan terjeszkedő katasztrófa olyan szimbolikus megformálása, amely akár Krasznahorkai regényeinek vizuális emblémája is lehetne.

A *Sátántangó* karaktereinek vándorlása, noha annak állomásai megidézik az európai regény jellegzetes helyszíneit, így a fogadó (kocsmá), a kastély és az út topozait, mégsem tagozódik vissza a kulturális hagyomány megszokottan értett jelképrendszerébe, inkább az attól való távolságát jelzi. Mint intertextuális kulissza épp a szereplők idegenségét hangsúlyozva mossá össze őket a természet nonhumán létformájának pusztuló és pusztító folyamataival, s emeli ki e hagyományos toposzokat a nevelődésvű regényhagyomány motívumkészletéből.

Ez a létminőségként ábrázolt ontológiai alávetettség a regény világában egyúttal azonban társadalmi alávetettségként is megmutatkozik. A szereplők a természet pusztítását éppolyan sorsadottságként fogadják el, mint társadalmi értelemben vett kisemmizettségüket: a romlás

mindannyiuk számára megkerülhetetlen evidenciaként válik azonossá a létezéssel.

Schmidték „hagyták, hadd váljon a szoba az egerek és pókok birodalmává, hisz úgysem tehettek ellene már semmit” (st 14), Futaki úgy érzi, „nemcsak hogy nem tud, de nem is akar már többé elmenni innen” (st 25), a nagy kocsmai tivornyajelenet után meg a pókok „indulnak támadásra”, beszőve az alvó emberek „arcát, lábait és kezét” (st 185). A természeti romlás, a személyes tehetetlenség és a metafizikai áthallásokkal is színezett enyészet feltartóztatathatatlan terjeszkedésének együttese a regény világában ábrázolt szereplőket szükségszerűen kimozdítja emberi világuk középponti helyzetéből, és vak, uralhatatlan erők törvényei alá rendeli őket.

A személyes létezés centrumának elvesztését a regény szerkezeti játéka is érzékelteti, mégpedig a doktor pozícióváltozásán keresztül. A telepi közösség eseményeit aprólékos pontossággal dokumentáló doktor gondosan kiválasztott megfigyelői helyét elfoglalva végzi emlékezőképességének megóvását a körülötte zajló pusztulással szemben. Szobájának mértani elrendezettségű berendezési tárgyain, eszközein végigtekintve elégedetten állapíthatja meg, hogy „mindannyiuk sugarában ő áll, magabiztosan és mindenhatón” (st 67). Ez a karteziánus megfigyelő-modell a megismerői tér középponti fókuszaként, önmagát a megismerendőhöz képest hierarchikusan elkülönítve a totális áttekintésben bízik, miközben viszont saját megfigyelését nem teszi megfigyelés tárgyává. A regény már azzal is jelzi e kitüntetettnek vélt megismerői státusz részlegességét és esetlegességét, hogy

a doktor, miután hazatér a kórházból, ahova egy delíriumos rosszulléte miatt szállították, nem értesülve a távolléte alatt történt korántsem lényegtelen eseményekről – hogy tudniillik mindenki elhagyta a telepet –, mit sem sejtve írja tovább feljegyzéseit. Tovább erősíti e jelenetben kirajzolódó reflektálatlan megismerői státusz komikumát, hogy nyugalma érdekében a doktor beszögezi háza ajtaját, véglegesen fixálva így a szöveg által akkorra már érvénytelennek mutatott középponti helyzetét.

Véglegesen pedig a szerkezet körkörössége kérdőjelezi meg a tér átláthatóságának objektivista illúzióját, hiszen az utolsó oldal után kezdődő újabb kör narrátorának „másodlagos megfigyelői” látószögéhez képest a doktor megfigyelői státusza automatikusan alárendlődik: reflektálttá, perspektivikussá válik. Ennek belső tükrözése a doktor által tetszéssel nézegetett háborús riportfotó, amelyen egy sivatagos terepen kígyózó rongyos menet, illetve a kép alsó sarkán egy katonai megfigyelő objektum látható. A kép egyrészt persze a regény vizuális emblémája, ugyanakkor a megfigyelőt megfigyelő (másodlagos) megfigyelő, vagyis a képet elemző doktor alakjának megkettőzésével a körkörös regényszerkezet során sokszorozódó megfigyelői pozícióváltásokat is jellemzi (st 82). Az újabb körben kezdődő regény megszünteti a szövegben ábrázolt közös világ zártságát, amennyiben kívülről teszi fel azt a kérdést, hogyan látható mindez egy *másik* nézőpontból. Azt sugallva, hogy mindig is *van* ez a másik nézőpont: amint ennek demonstrálása történik meg a regény antipólusokat összejátszó „mintha”-poétikájában is.

Talán e metareflexív dialógus beindítására szólít fel a regény utolsó, az új körbe átfordító szava: a „párbeszéd”.

A doktor rögzítői, lejegyzői tevékenysége egy elhibázott írásmód metaforájaként hozható összefüggésbe a *Háború és háború* Korin Györgynek szintén kudarcos interpretátori kísérletével. Az ablak előtt ülő s az ott fel-táru-ló látványt rögzítő doktor feljegyzéseit egyrészt már látásmódjának fizikai keretezettsége, az ablakkeret által redukált tér is hangsúlyosan korlátozza, másrészt az ablak, az üveg klasszikus művészetelméleti metaforáján át a szöveg azt is érzékelteti, hogy a doktor a nyelvet üvegszerűen transzparens médiumnak tekinti, melyen keresztül valóság és szöveg problémátlanul kapcsolódhat egymáshoz. Korin lejegyzői szerepe viszont épp a nyelv pusztán eszközszerűen közvetítő funkciójának érvényességét kérdőjelezi meg egy transzcendens jelentés sugalmazásának reményében. Mindkét nyelvi diszpozíció a Krasznahorkai-próza saját megszólalásának lehetőségeit folyamatosan mérlegre tevő s elégtelennek íté-lő önértelmezéseinek tükré-re.

A tehetetlenül vegetáló szereplők a természeti romlással szembeni alávetettségüket az Irimiásnak való alárendelődésre cserélik, akinek alakjában azt a vonatkozási pontot látják, amelyhez kapcsolódva ismét rácsatlakozhatnak létük elvesztett időfolyamára. A szöveg az Irimiás alakjában sűrűsödő kettősségekre utaló jeleket – egy-szerre Megváltó (st 28, 301) és kisztílű bűnöző (st 36) – a regény megalkotottságának egészét átszövő vizionárius és reális értelmezői lehetőségek kettősségében lebeg-teti. Többek között ezt példázza két viszonylag távoli

szövegrész motívumismétlése is: az egyik a kocsmai berúgás már idézett nagyjelenete, melynek végén a pókok hálója lassan összefonja, beborítja a részeg álomba hullott embereket, ami később az ügynökhálózat kiépítését tervezgető Irimiás mondataival fedésbe kerülve kölcsönöz új értelmezési lehetőséget mindkét szövegrésznek.

„A hálózat, csulafülű... – Petrina erre a szóra felkapta a fejét. – Érted már? – Megálltak, szembefordultak egymással, Irimiás kissé előredőlt. – Az Irimiás-féle nagy, országos pókháló...” (St 253)

A pókok támadásának metafizikaivá stilizált természeti képében megjelenő és az ügynökhálózat szövevényébe bonyolódó telepiek víziójában megvalósuló alávetettség ábrázolása egyszerre mutatja e léthelyzet metafizikai és egyszersmind társadalmi meghatározottságának a regényvilágban szétszalazhatatlan összefüggését. A kiszolgáltatottságot sorsszerű adottságként elfogadó telepiközösség ábrázolása egy olyan antropológiát rajzol meg a regény világában, amelyben a *Sátántangó* térségi vonatkozásait is figyelembe véve valamiféle kelet-európai mentalitás modelleződik. Mert az autonómiát egy erősebb akarat oltárán bármikor örömmel feláldozni kész telepiek „fellélegezni is csak akkor tudtak igazán, hiszen Irimiás nemcsak a jövőjük forrása volt, de a balsorsuké is lehetett, nem csoda, ha csupán ettől kezdve tudtak valóban bízni abban, hogy mostantól aztán »úgy megy majd minden, mint a karikacsapás«” (St 219).

A szabadságról való önkéntes, szinte mámoros lemondás kihasználásának praxisában pedig, amely Irimiás cinikus diagnózisában fogalmazódik meg, az elnyomás

hatalomtechnikájának máig érvényes gyakorlatára ismerhetünk:

„Ezek még mindig ugyanott ülnek, pontosan ugyanazon a mocskos hokedlin, paprikás krumplit zabálnak esténként, és nem értik, mi történhetett. [...] Uruk vesztett rabszolgák ezek, de nem tudnak meglenni büszkeség, méltóság és bátorság nélkül. Ez tartja bennük a lelket, még akkor is, ha tompa agyuk mélyén érzik, hogy mindezek nem belőlük fakadnak, mert ők csak ezek árnyékában szeretnek élni.” (st 55–56)

A telepieknek tartott lelkesítő beszédében mélységes gúnnal hol költői kérdésekként, hol meg könnyedén cáfolható abszurd feltételezésekként fogalmazza meg róluk szóló s voltaképpen érvényes tudását: „itt csoszognak e pusztulásban, távol mindattól, ami az Élet... terveik sorra kudarcba fulladnak, álmaik vakon zúzódnak szét, valami csodában hisznek, amely sohasem következik be, valami megváltót remélnek, akinek ki kéne vezetnie magukat innét... [...] Na de hát miféle... végzet áldozatai maguk, szerencsétlen barátaim? [...] miért nem mernek csinálni valamit?!... Csak nem arra gondolnak, hogy jobb ma egy veréb, mint holnap egy tűzok?!...” (st 205–206)

A *Báró Wenckheim hazatér A magyarokhoz* című fejezete visszamenőleges hatállyal erősíti meg, emeli ki a *Sátántangó* világában még egyszerre metafizikai és földi hatalmak irányította kiszolgáltatottság térségi jellegzetességeinek regiszterét. Ez a fejezet ugyanis Berzsenyi verscímének és nemzetféltő indulatának megidézésével és Thomas Bernhard-i kíméletlenséggel ad látomásos, kérlelhetetlenül lesújtó képet a „romlásnak indult”

magyarság jellem-, mentalitás- és viselkedésbeli állapotáról. Az itt felsorolt bűnök, hibák, tudatos vagy öntudatlan gonoszságok, az önbecsapások, a szervilizmus és az agresszivitás, a nagyképű ostobaság legkülönbözőbb válfajainak hatalmas lélegzetű, szatirikus mondatba foglalása a *Sátántangó*-ban még csak halványan van jelen, az ontológiai kiszolgáltatottság egyik dimenziójaként körvonalazódó karakterológia summázataként, ami volta-képpen logikus magyarázatot adva készíti elő a 2016-os regény zárlatában bekövetkező utolsó ítélet eljövételét.

Az innen vett néhány példa akár a *Sátántangó* szereplőinek utólagos jellemzéseként is olvasható: „az irigység, a kicsinyesség, a kisstílűség, a tunyaság, a sunyi lopózkodhatnék, a szégyentelen gyávaság, a becstelenség, az árulásra való állandó készenlét s ugyanakkor a saját tudatlanságára, a saját műveletlenségére, a saját érzéketlenségére göggel felelő, hol kolbásztól és pálinkától, hol lazactól és pezsgőtől megsemmisítő lehelet” (BWH 430) – a lazactól és a pezsgőtől eltekintve – akár a telepiek pontos leírásaként is visszaolvasható a *Sátántangó* világába. Amint a következő, mintha csak Irimiás szavait visszhangzó megállapítás is: „Mind egytől egyig szolgálalkú [...], mivel az egyik legmélyebb eleme ennek a visszataszító magyar léleknek a szolgálalkúság, meghunyászkodik az erővel szemben, és most mindegy, miféle erőre gondolunk, lehet az példának okáért a nagyság, a zsenialitás, a grandiozitás is, ennek mindegy, lesunyja a fejét” (BWH 437).

A *Sátántangó* világától mind a szabadság, mind a morál kategóriái idegenek. A szöveg egyiket sem tekinti ugyanis sem kulturális, sem természetes képződménynek, hanem

olyan eseményszerűen létrehozható, megalkotandó állapotnak, amelyet a rájuk irányuló vágy teremt meg. Ám éppen ez a törekvés az, ami a mű minden egyes szereplőjének ábrázolásából hiányzik: a szabadság és a morál a regény világában egyszerűen nem *történik meg*, s így hiánya nem is számonkérhető, hiszen a létezés *természetes* állapotának mutatkozik.⁴⁷ Ám az így konceptuálódó szövegpoétika jó esetben mégis képes az etikai állásfoglalás értelmezői dinamikáját megteremteni a befogadóban, ami aztán az olvasás során mégiscsak rávetül a regényvilágra.

⁴⁷ Mindezért a regényben ábrázolt mentalitás csak igen erős megszorításokkal tekinthető „a szereplők hatalmi gépezettel való együttműködési hajlandóságának”, avagy az „önkéntes kollaboráció” jelének, amennyiben ez a tudatosság és cselekvőképesség épp azon mozzanatait feltételezné, amelyek itt hiányoznak. Vö. Zsadányi Edit: Félelem a szabadságtól, *Tiszatáj*, 2020/6, 75.

III. A táj, amint életre kel (*Az ellenállás melankóliája*)

A *Sátántangó* világának végtelen és monoton esőzése *Az ellenállás melankóliája* lapjain boldog idők szép emlékévé nemesedik Eszter György gondolataiban: „Boldog évek, mikor még folyton szakadt az eső!” (EM 128)

A fenti mondat – ahogyan a *Sátántangó*-ban Irimiás rombolásra, robbantásokra, pusztításra felhívó s az 1989-es regényben beteljesülő szavai – időbeli és tematikus összefüggést teremtenek a két regény közt. Ezt a kapcsolatot további szövegáthallások is erősítik: Eszter György a maga vágyott jövőjét megfogalmazó mondata, az „unaloműzés gyanánt mondatokat ácsolni reggeltől estig »ugyanarra a keserű melódiára«” (EM 140), szintén a *Sátántangó* „táncrendjére” s ugyanakkor a Krasznahorkai-életmű alakulására történő visszaütés, amiképp ugyancsak az előző mű doktorával teremt szerepvariációs összefüggést a zenetanár azzal, ahogy hozzá hasonlóan elbarikádozva magát, módszeresen bedeszkázza az ablakait (EM 222–225). Szellemi visszavonulásának stratégiáját viszont egy olyan elképzelésben összegzi, amelyen keresztül a *Báró Wenckheim hazatér* Tanár urával és *Az utolsó farkas* elbeszélőjével is összefüggésbe kerül.

Eszter döntése ugyanis – „visszavonom a gondolkodást” (EM 232) – a 2016-os regényben a „gondolkodás

felszámolásának helyes módján” (BWH 269) töprengő Tanár úr szavaiban, illetve *Az utolsó farkas* filozófiaprofesszorának mondataiban köszön majd vissza (Ufa 24), s ellenpontozza egyúttal a doktor ambiciózus elképzelését, aki a *Sátántangóban* „még” az emlékezet épségének megőrzésével próbált szembeszegülni a pusztulással (st 67).

Az utolsó farkas elbeszélője azonban a gondolkodás megszüntetésének lehetősége kapcsán a Krasznahorkai-próza többféle megközelítésben végiggondolt paradoxonával is számot vet, mely szerint a nyelv kimozdítani kívánt pilléreinek lebontását sajnos csak épp ezen alkalmatlannak tekintett nyelv segítségével lehet megkísérelni, illetve hogy az elhallgatás választásáról is csak a beszéd, a nyelv tanúskodhat: „ezért ő nem is gondolkodik, megtanult nem gondolkodni többé, ami természetesen nem vezetett sehová [...], elég lemondani a gondolkodásról, és csak nézni a dolgokat, már létre is jön a gondolkodás új alakban, vagyis megszabadulni nem lehet, akár gondolkodik az ember, akár nem gondolkodik, mindenképpen a gondolkodás foglya, és iszonyatosan facsarja az orrát az a bűz” (Ufa 24).

A paradoxon logikája érthető annak önjellemző példaként is, ahogyan a Krasznahorkai-szövegek értelemdestrukciója az elbeszélések során az értelemkonstrukció építőelemévé válik.

Az idő célképzetes, okozatiságot feltételező szemlélete Krasznahorkai prózavilágától meglehetősen idegen, amint ezt a művek szemléletét e tekintetben összefoglaló mottó is jelzi: „Telik, de nem múlik.” A *telt-múlt az idő* köznyelvi vagy mesenyelvi kliséjének oximoronba

fordítása az eseményeket valamiféle időtlenségbe dermeszti, s az elmondottakat a létezés rezzenetlen, örök természetének szerkezeti állóképeként érzékelteti. Összeolvasása a *Sátántangó* és a *Báró Wenckheim hazatér* mottóival tovább erősíti az időtlen mozdulatlanság képzetét: az „akkor inkább úgy vétem el, hogy várom”, a „te-lik, de nem múlik”, és az „örökre; tart, ameddig tart” együttese a regényekben kibomló időtlen végtelenségbe hulló, hiábavaló remények összefoglalása.

Épp ezért maga a történet, amint a *Sátántangó* esetében is, néhány mondatban összefoglalható, s abban a formában akár egy disztópikus metafizikai thriller szinopszisének képzetét is keltheti. Az első regényhez hasonlóan ugyanis ismét a forma lesz az, ami „nyomatékosítja” a szöveget meghatározó „világélményt”:⁴⁸ ezúttal is a kompozíció szemantikája, „a részletek összefüggését megteremtő műstruktúra”⁴⁹ válik a regényvilág működtetésének és filozófiai kitágításának valódi felelőssévé. A szerkezet hármasság tagolódásának összefüggésein belül az egyes alrész-ek, motívumok, a szereplői monológok és interakciók kapcsolódásai, az egyes epizódok párhuzamos vagy ellentételező érintkezései, illetve ezek előre- és visszautalásai a szerkezet alighanem minden egységét megmozgató tükörlabirintust teremtenek, amelyben a konstrukció és a dekonstrukció egymástól nehezen elkülöníthető jelentés-irányai pillantanak egymásra. Az egész regényt behálózó,

⁴⁸ Thomka Beáta: A pusztulás némasága és hangzavara, in Uő: *Áttetsző könyvtár*, Pécs, Jelenkor, 1993, 179.

⁴⁹ Keresztury Tibor: A hiányzó összefüggés, in *Krasznahorkai olvasókönyv*, i. k., 91.

bomlékony szimmetriarendszer azonban korántsem az ábrázolt világ harmonikus rendezettségét jeleníti meg: a zárt forma mintha maga is az *ellenállás* gesztusa lenne, amellyel a mű a regényvilág uralhatatlan és széttartó folyamatainak hasztalan ellenszegülve próbálja azokat tartósan stabil egységgé rendezni: ráadásul a mű végén saját pusztulásának, felbomlásának, megsemmisülésének képeivel az ellenállás feladásáról is számot kell adnia.

Az ellenállás melankóliája önálló mikrotörténetekként is megálló kisebb-nagyobb egységei a *Sátántangó* ábrázolásmódját idéző realizisztikus társadalmi-szociális tereket és érzékletesen kibontott atmoszférákat, mentalításokat rajzolnak ki a karakterek csehovi finomságú ábrázolásán keresztül.⁵⁰ A szerkezet által teremtetett összefüggéshálóban ezek viszonya gondolkodási perspektívák, látásmódok, lét- és énszemléleti lehetőségek, pszichológiai attitűdök gyakran konfrontatív jellegű dialógusai-ként jelenik meg, nem is csupán mint „történelmi példázat”,⁵¹ de mint a történelem menetének antropológiailag

⁵⁰ Ha önálló novellaként, a regény később visszamenőlegesen kontextualizáló szövevéből kiragadva olvassuk, Pflaumné hazafelé tartó vonat-útja például fantasztikus érzékenységgel megírt lélektani elbeszélés egy szexuális túlfűtöttségét a legkispolgáribb normák ideológiai felettes énjének parancsnoksága alá helyező, két férjét is sírba küldő özvegyasszonyról, akinek azért van szüksége a fenyegetettség érzésére – a baljós előjelek, a feszültség, a rá váró támadás érzete kizárólag az ő percepcióin keresztül ábrázolódik a szövegben –, hogy gondolatban átélhesse a vágyott gyönyört, igazi (pszichés) kielégülésként pedig annak gyönyörteli elfojtását. A vonat nyers valóságának, ahol – mint a WC-jelenet sejteti – örömmel „elbukna”, megnyugtató ellentéte például ízléstelenséggel berendezett otthona, amely a szublimáló tudat térszimbóluma, s ahol a „valóság” elől lehet „otthonos” menedéket.

⁵¹ Thomka: i. m., 186.

is árnyalt allegóriája. A kisvárosba érkező cirkuszosok által látványosságként mutogatott óriásbálna, amely a regénykompozíció sugalmazása szerint nemcsak előre jelzi a fokozatosan bekövetkező borzalmas eseményeket, hanem jelképesen meg is testesíti őket, ebben az értelemben e történeti-lételméleti példázat titokzatos középponti szimbóluma. A regény perspektivikus kompozíciójában megképződő jelentés-összefüggések és árulkodó jelentéshiányok azonban azt sejtetik – s ezt támasztják alá majd *A Théseus-általános* elbeszélőjének a bálna szimbolikus értelmezhetőségét visszavonó szavai is –, hogy a bálna „nem takar el semmit” (TÁ 15–16), azaz nem *valaminek* a szimbóluma, hanem annak a jele, hogy nincs *mit* szimbolizálni. A *Théseus...* előadójának megfogalmazása egy-szersmind tartalmi ismételése Valuska összeomlást követő felismerésének, mely szerint „az ég helyén sincs már semmi” (EM 221). A dolgok mélyén ugyanis – állítja egybehangzóan *Az ellenállás melankóliája* történelemkoncepcióját tulajdonképpen összefoglaló két mondat – azért nincsen semmi, mert ez a metafizikai „mélység” valójában nem, illetve pusztán emberi kitalációként létezik.

A *Théseus-általános* első előadása úgy íródik vissza *Az ellenállás melankóliája* fejezetei közé, ahogyan a regényfejezeteken belül az egyes bekezdések zárószorai is „öltések módjára szövődnek egybe”⁵² a következő rész kezdetével. A visszamenőleges interpretációs javaslat és a mondatvariációs ismételés összefüggésén át a két regény látványosan összekapcsolódik, újabb példajaként a szerepek,

⁵² Uo. 181.

motívumok összegzésén, újrendezésén nyugvó, a már emlegetett Fibonacci-számsor haladványához hasonlóan épülő életmű eljárásrendjéhez.

A szimbólum kiüresítése egyszersem az azonban a trópus érvényességét garantáló és hitelesítő metafizika szükségzerű megkérdőjelezését, semmissé nyilvánítását is maga után vonja, ami *Az ellenállás melankóliája* történelemvíziójának mélyén tátongó értelemhiányra utal.

A rose is a rose: a bálna csupán egy bálna.

Ám a jelentésének rögzítésére irányuló interpretációs kényszer egyúttal azt is példázza, hogy a magyarázat, a dolgok nyelvi birtokbavételének, formalizálásának emberi szükséglete miképpen teremt egy csalókan áthumanizált valóságot, s miképp ruház fel jelentéssel dolgokat úgy, hogy aztán e jelentéseket mint a dolgok belső igazságát azonosítsa. A bálna szimbolikus értelmének sikeres magyarázata olyasfajta metafizikai középpontként rendezhetné átlátható renddé a regényvilág szövetét és az abból kibomló létszemléleti felvetéseket, amely megnyugtató magyarázatot ad(hat)na az eseményekre, s ekképp stabil ideologikus keretek közé zár(hat)ná a szöveget.

Ám Krasznahorkai írásainak egyik lényeges prózapoeitikai sajátossága éppen a középpontozás, a homogén struktúrává merevedés elkerülésére irányuló elbeszélői magatartás, amely a regények világából előbomló, hasonlóan centrum nélküli, a metafizikus horgonyok érvényességét rezignált kétellyel kezelő létszemlélet formai tükröződése. A *Sátántangó*-ban Estike mennybemenetelének Irimiás által csapdának minősített vizionárius képe mutatkozhatott volna efféle középpontként, míg az

Az urgai fogoly vagy a *Háború és háború*, illetve akár az *Az a Gagarin* című elbeszélés (a későbbiekben részletezésre kerülő) szöveghelyei már kifejezetten e középponti értelmező kódok hiányát – vagy ami ugyanaz: emberi léptékben megragadhatatlan mivoltát – állítják (UF 7, TÁ 15, MV 236–237).

Az ellenállás melankóliájában a bálna tölthetné be a középponti kód mindent megmagyarázó, elrendező szerepét, ám a mű szertefutó járatainak tükrös szerkesztettsége, amire a „labirintus” több ízben megjelenő önértelmező képe is hangsúlyosan hívja fel a figyelmet, szintén épp e centrum hiányát jelzi. A labirintusos forma ugyanakkor a mű hasonlóan középpont nélküli lét- és nyelv-szemléletének tükröi, amely a regény bármely szintjén kétségessé teszi egyetlen magyarázó „centrum” kijelölésének lehetőségét.

Eszterné elmélkedései kapcsán a szöveg a „szavak labirintusa” kifejezéssel él (EM 77), Pflaumné pedig a régi, meghitt világhoz képest már csak az „üres utcák rideg labirintusa” (EM 28) jelenvalóságát érzékeli, s magát egy „útvesztőben” látja kétségbeesetten hazasietni (EM 42). Az útvesztő nyelvi és térképző metaforaként hasonló magyarázó szerepet tölt be a szövegben, mint *Az urgai fogoly*ban a város labirintusában elveszten bolyongó elbeszélőnél, illetve *A Théseus-általános* vagy a *Háború és háború* szerkezetében.

A szereplők ellentmondásos, eltérő hermeneutikai viszonyulásai a bálna feltételezett jelentéséhez e központi értelemmag hiányára utalva azt is jelzik, hogy az „igazság” – a létezés, a történelem, a „bálna” igazsága

– konstruált, s „különféle tévedések egymáshoz való viszonyából”⁵³ szövődik. A regényvilág által láttatott perspektívák a bálna „megfejtését” egymástól eltérő jelentésekben próbálják rögzíteni: Pflaumné például veszélyként azonosítja, „lidérces tákolmányt”, fenyegető, „kegyetlen ötlet”-et lát benne (EM 37), a cirkuszba látogató emberek „vetettek ugyan egy-egy elfogódott pillantást a középre fektetett dermedt óriásra”, de „határozottan azt a benyomást keltették, hogy őket maga a közszemlére tett hírnök nem is érdekli igazán” (EM 112). A megrendült Valuska viszont „egy végtelen messzeségbe eső ismeretlen világ rendkívüli tanúját” (EM 112), „az elveszettnek hitt Egészet” felidéző „küldött”-nek látja (EM 192), amely a teremtés végtelen gazdagságának és fenséges harmóniájának csalhatatlan megmutatkozása.

Ennek megfelelően mutat értelmezői szóródást a bálna érkezéséhez köthető borzalmas rombolás megítélése is.

Valuska a létezés háborús törvényszerűségeit ismerve fel benne elveszti hitét a Kozmosz harmóniájában (EM 274, 291), a rendteremtésre odavezényelt alezredes szerint viszont ez nem háború, hanem „mocskos kis disznóól” (EM 337), a következetesen ostoba városi előjárók „gonosz mágia” jelenlétét sejtik az események hátterében (EM 338–339), míg Eszterné számára pusztán hosszú távú céljai megvalósítását elősegítő szerencsés fordulatnak tűnik.

A középponti értelem szétbomlásának érzetét a regény előrehaladtával a szereplőpárok új alakzatokba történő

⁵³ Friedrich Nietzsche: *Az értékek átértékelése*, i. k., 74.

átrendeződései is tovább erősítik. Eszterné és Pflaumné, illetve Eszter és Valuska egymással is párhuzamba állítható ellentétei, valamint az alezredes és a rendőrkapitány, Valuska és Pflaumné, Valuska és Eszterné, illetve Eszter és Eszterné egymás pandantjaiként történő ábrázolása olyan gondolkodási stratégiák, lét- és énértelmezési lehetőségek, pszichológiai attitűdök változatait szervezi új mintázatokba rendeződő viszonyhálóvá, amelyek mindegyike a regényben ábrázolt események érvényes nézőpontja lehet.

Ezek fókuszában a regény további karakterpárjainak kapcsolatrendjét is szabályozva Valuska és Eszter György viszonyának az égi és a földi, a transzcendentális és a reális oppozícióit megjelenítő kettőse áll. A hit elvesztésének és megtalálásának tengelyén egymást keresztező sorsuk e metafizikai ellentétek helyi értékét nem egyszerűen viszonylagosítja, de a középponti rendező instancia bizonytalansága okán felcserélhetőnek is mutatja. Eszter György zongorájának le-, majd visszahangolása a harmónia és diszharmónia értékpólusainak hasonló megfordítása, mint a kozmikus rend és a háborús rombolás kettősének létmagyarázatát felcserélő Valuska pálfordulása esetében. A kétféle váltás azonban mindkettőjüknél továbbra is univerzális értékminőségeket rendel a kettőosztott világhoz, amelyek viszont a kompozíció nagyszerkezetén belül érvénytelenek, ezért újonnan meglelt igazságaikat nem megtaláltnak, hanem megkonstruáltak mutatják. Eszter zeneelméleti fejtegetése, amelyben az egyetemes értelem és harmónia rendezőelvének léte, illetve hiánya közötti választás dilemmája a regény

alapvető ismeretfilozófiai kérdésének egyik tükréként jelentkezik, a zenetanár saját bevallása szerint is „jellegzetesen filozófiai” ügy (EM 145). Krasznahorkai regényeiben a zene formaelemmé válik, és ahogy a *Sátántangóban*, a *Báró Wenckheim hazatérben*, illetve szinte teoretikus pontossággal kifejtve itt, Eszter György elmékedéseiben, változatos szöveghelyzetekben az adorni zeneesztétika egyik alapvetését teszik mérlegre, mely szerint a zene (hallgatás) szerves része „az Egész átgondolásának igénye”.⁵⁴

Eszter György figurájában alighanem Leverkühn alakja ismerhető fel – bár abban, hogy „a regény könnyen olvasható úgy is, mint Thomas Mann *Doktor Faustus*-ának újraírása”,⁵⁵ nem lehetünk teljesen biztosak –, aki ezúttal nem egyszerűen a *IX. szimfóniát* vonja vissza, de egyenesen magát a gondolkodást.

S ahogy Krasznahorkai prózájában csaknem minden motívum és szerep megismétlődik a maga karikatúrájaként, formaváltozataként az életmű valamely pontján, Eszter zeneelméleti fejtegetéseinek tragikuma a *Magán-szenvedély* című *Seiobo*-novella elbeszélőjének egyébként szintén egy döbbenet néma hallgatóság előtt előadott zeneművészeti előadásában immár groteszk hangoltságban jelenik meg.

⁵⁴ Theodor W. Adorno: Fétisjelleg a zenében és a zenei hallás regressziója, in Uő: *A művészet és a művészetek*, i. k., 283.

⁵⁵ Katona Gergely: Destrukció elméletben és gyakorlatban, in *Az irodalmi szöveg antropológiai horizontjai*, szerk. Bednánics Gábor, Bengi László, Kulcsár Szabó Ernő, Szegedy-Maszák Mihály, Budapest, Osiris, 2000, 200.

A szereplők lakásainak részletgazdag, egyszerre szociográfiai pontosságú, ám egyszerre mind pszichológiai jellemzéssel bíró térleírásai során a regény újabb összefüggéseket hoz létre a kapcsolatok viszonyrendjében. Pflaumné minden ízében hazug negédességgel berendezett otthona így nem csupán Eszterné rideg, célszerű és sivár lakhelyének ellentétéként jelzi a két asszony eltérő létviszonyulásait, de Eszter György és Pflaumné életterének egymással érintkező jellemzésén keresztül a zenetanár és az özvegy alakja is fedésbe kerül egymással.

A közös pont, hogy az otthon mindkettőjük számára menedék. Pflaumné „egy zárt ajtó mindeddig kifogástalan védelmében, mintegy ráfordítva a kulcsot a világra” (EM 41), oltalmazza „életének ezt a picike szigetét” (EM 43) a durván fenyegető külvilág elől – amit egy másik látószögből Eszterné „túlfűtött, ragacsos, fullasztó” helyként érzékel (EM 49) –, míg Eszter György tulajdonképpen szintén a környezet teljes eliminálására törekedve zárkózik az otthonába, melyet „jóformán esztendők óta” nem is hagyott el (EM 136). A szembeötlő azonosság azonban nyilvánvaló kulturális, mentalitás- és ízlésbéli, sőt (a mű összefüggérendszerében) filozófiai ellentéteket magában hordva a látszólagos egyezésben a különbségek széttartó szökésirányait rajzolja ki. Az ábrázolás labirintusszerűen összefutó, majd szétváló járatai ismét csak a középpont, azaz a „bálna” szimbolikus rögzíthetetlenségét sejtetik.

A mű formai megalkotottságának egyszerre széttartó és szimmetrikus rendje így *Az ellenállás melankóliája* világának létszemléleti agnoszticizmusát *A Théseus-áttalános* utólagos értelmezői szkepszisének értelmében látszik

igazolni. Ugyanakkor az 1989-es regény, mintegy ellenállva a formaiságban kifejezésre jutó megismerői lemondásnak, számos részletében mégis valamiféle célelvű létbeteljesülés elkerülhetetlen haladványaként láttatja az eseményeket. S habár Pflaumné hazafelé tartó vonatútján a szaporodó baljós előjelek fenyegetését csak a dús keblű özvegy tudatán keresztül érzékelhetjük, a jelenet a regény egészét illetően mégis jóslatszerűen megteremti egy borzalmas végkifejlet fojtogató atmoszféráját: annak érzetét, hogy „aligha lehet reménykedni abban, hogy az, ami elszabadult, még megfékezhető.” (EM 21) A regény számos ponton létesít kapcsolatot távoli szövegrészek közt bizonyos nyelvi markereken keresztül, az előre- és visszautalások olyan hálóját borítva a szövegre, amely szintén valamiféle sorsszerűséget látszik érzékeltetni. A vonaton Pflaumné, hogy minél távolabb kerüljön zaklatójától, épp egy másik kocsyi biztonságába igyekszik, amikor döb-benten pillantja meg az egyik ülésre hajítva az ismerős posztókabátot: „Mintha nekem hagyta volna itt...” (EM 22), Valuska pedig megtalálván a rombolók egyike, alighanem a posztókabátos férfi által teleírt noteszt a vérengzésről szóló beszámolóval, szintén úgy érezte, mintha azt valaki direkt „neki hagyta volna ott” (EM 280). A két szövegrész közti párbeszédben Pflaumné jelenete előreutal azokra az eseményekre, amelyeknek majd maga is egyik áldozata lesz, a notesz előkerülése pedig visszamenőlegesen ismét beleszövi az özvegyet a posztókabátos férfi történetébe, s így anya és fia áldozati szerepe is egymásra vetül. A noteszben olvasható feljegyzés körkörös szerkezete, amelyben az „eligazító üzenetté emelkedett

beszámolótöredék mintegy visszakanyarodott az elejére”, a *Sátántangó* hasonló elbeszéléstechnikai eljárását megidézve a pusztítás történetének végtelenített, nem megállítható folyamatát érzékelteti, míg Valuska számára, aki lelkiismeretesen kétszer is végigolvassa a szöveget, azt sejteti, hogy „ami elsőre nem ment, az másodszorra sikerül-ni fog” (EM 290).

Valuska igyekezete egy szöveges ismétléssel Eszter György fizikai értelemben láttatott célba érési kísérletével kerül kapcsolatba, amikor Eszter a barátja után kutat, és egy katonai torlaszba ütközve elgondolkodik: „ami elsőre nem ment, azt meg kell kíséreljék még egyszer, újra, egy másik irányból, amíg csak nem sikerül.” (EM 302) Krasznahorkai prózájában a metafizikai, nyelvi és földrajzi bolyongás minden esetben, ahogy ezúttal is, egymást értelmező határtapasztalatok enciklopédiájává áll össze.

Amikor pedig az ezredes a maga harcászati célokra alkalmatlan, pusztán megfélemlítésként használt, kimustrált tankját elmondása szerint úgy cipeli magával, „mint az a vén szivar a bálnáját” (EM 358), a szöveg visszamenőlegesen is üres, jelentés nélküli alakzatként azonosítja a bálna-metaforát.

A notesz egyébként hangsúlyosan többes szám első személyben beszéli el az éjszaka eseményeit (ennek narrációs variációja a beszervezni kívánt bűnöző vallomása ugyanerről), a leírás az antropomorfizált, ám formátlan, alakatlan, homogén tömeg hangján szólal meg. A tömeg arctalan masszaként történő ábrázolása a „csizmák és bakancsok”, „zsíros kucsmák”, „bekecsek és pufajkák” következetesen használt metonímiáiban a regény egészére

jellemző elbeszélői eljárásként jelentkeznek. A szinte egyetlen testként és egyetlen akarat beteljesítésére összeálló, kollektív individuumként mozgó horda megjelenítése Elias Canetti a tömeg pszichológiáját elemző elgondolásai átsajátításának köszönhetően nemcsak *Az ellenállás...* rombolásjeleneteiben köszön vissza, de a Krasznahorkai-próza határproblematikájával is összefüggésbe kerül. A pusztítás – írja Canetti – nem más, „mint az összes *határ* elleni támadás. Ablaka és ajtaja háznak van, és a külvilágtól való elhatárolódásnak ablak, ajtó a legérzékenyebb része. Ha az be van törve, akkor a ház individualitását veszítette. Akkor bárki kedve szerint behatolhat, semmi és senki sincs megvédve odabenn. Az ilyen házakban pedig rendszerint és vélhetőleg olyanok bújnak meg, akik elhatárolnák magukat a tömegtől, ellenségeiktől. Most viszont megsemmisült, ami elválasztja őket. [...] A tömeg szabadsága a határok átlépéséből áll”⁵⁶ A notesz szintén a behatolással, a határsértésekkel jeleníti meg a rombolás eseményeit: „a súlyos tégladarabok akadálytalanul úsztak a levegőben, s zúzták széjjel a kirakatok és a vakon hunyorgó családi házak ablakainak mocskos üvegét [...], feltörtük a boltokat, ami mozdítható volt, azt kihajítottuk és széttapostuk az aszfalton, ami pedig nem, azt redőnydarabokkal és vasrudakkal vertük szét” (EM 281). Canetti elemzésének nemcsak a személyiség megszűnését és valamiféle diadalmas kollektív énné duzzadásának élményét ismertető részei („az egyes

⁵⁶ Elias Canetti: *Tömeg és hatalom*, ford. Bor Ambrus, Budapest, Európa 1991, 18.

ember úgy érzi, hogy a tömegben meghaladja személyisége korlátait”) tükröződnek a rombolás leírásában, hanem a határáthágás metafizikai mozzanatának érzékeltetése is, hiszen a tömeg szerinte „olyan hierarchiát rombol le, amelyet nem ismer el többé”, és „az érvényes distanciákra emel kezét”.⁵⁷ A notesz szövege pedig ezzel tökéletesen megegyező módon valamiféle metafizikai hiány betöltésére irányuló vágyban nevezi meg a rombolás eredetét: „mert nem volt már mit elveszíteni többé, mert kibírhatatlanná és elviselhetetlenné, mert tűrhetetlenné vált minden; [...] és kibírhatatlanná az a magyarázat nélküli támaszték, ami fönn tartja, mégis, az emberi dolgokat a földön.” (EM 280–281)⁵⁸

Ennek az amorf, fenyegető, tulajdonképpen testetlen és meghatározhatatlan entitású *indulat*nak ad majd hangot és Max Neumann képei alapján fenyegetően foltszerű formát az *ÁllatVanBent* fantasztikus monológja. A mű nem csupán a nyelv szorításából folyamatosan kitörni kívánó prózavilág mediális egymásba játszásai miatt izgalmas kísérlet, hiszen a kötet szemantikai játékaának fontos eleme, hogy a képek felől értelmezzük-e a szöveget, vagy inkább a szöveg nyelvi horizontjába állítjuk a képeket, esetleg e kettő interakciója nyomán teremtjük meg a mű kereteit, hanem mert benne mintha a minden Krasznahorkai-próza mélyén munkáló fenyegető, rombolásra

⁵⁷ Uo.

⁵⁸ Katona Gergely idézett tanulmánya meggyőzően demonstrálja, hogy a notesz feljegyzéseinek jelentős részét kitévő leírás egy menekülő család becserkésésétől szintén olvasható a Canetti-mű bizonyos fejezeteinek parafrázisaként. Vö. Katona: i. m., 211–212.

kész, pusztító erő válna főszereplővé, és ragadná magához a szót.

Ez a definiálhatatlan, csak negatív meghatározásokkal jellemzett energianyaláb („nem állat vagyok, és nem rém vagyok, és nem árnyék, és nem ordas” (ÁVB 6), „kiismerhetetlen és láthatatlan és érthetetlen vagyok” (ÁVB 15), éppúgy kitörni, túlnőni készül a határokon, amiképp a monstrozus lényre dagadó tömeg Canetti iménti elemzésében: „ki akarok törni és a falakat megpróbálom szétfeszíteni” (ÁVB 5), „minden tér szűk nekem” (ÁVB 10), „én vagyok az, aki ki fog törni” (ÁVB 12). Érdekes, hogy a Krasznahorkai által identifikálhatatlan állatszerűség képében metaforizált romboló erőt Canetti is több ízben „falka”-ként nevezi meg.

Ez az üvöltő, a képeken ívvé feszülve ugrásra készülő „rontás” (ÁVB 15) *Az ellenállás melankóliája* pusztításjeleneit idéző fenyegetésként szinte megismétli a noteszban leírtakat, illetve a maga szemszögéből meséli újra a kórház elleni támadás, a behatolás jelenetét (EM 262–263): „Zárjátok be a kapukat, és tömjétek be a réseket, állítatok gerendákat, húzzatok ki szögesdrótokat, és védjétek magatokat mindenfelől, de tudjátok meg, hogy hiába zártok, hiába tömítetek, hiába gerendáztok és hiába drótoztok, mert nincs az a rés, az a vájat, az a repedés, ami az én számomra akadályt jelentene” (ÁVB 14). A határok fokozatos átlépéséből fakadó kéjes agresszivitás – „leszaggatom a füledet, kitépem az orrodát, kimarom a szemedet” (ÁVB 27) – a ritmizált, variációs ismétlések mintázatában dinamizálódó nyelvi alakzatok fokozásában érzékelteti a tömeg önmaga korlátain minduntalan

túlnövő erejét, ahol az első határátlépést, a személyből tömeggé alakulás hatalomlélektani mozzanatát⁵⁹ a szöveg az egyes szám harmadik személyű elbeszélői hang maga alá gyűrésével, a narráció első személyre váltásával jelzi. Az *ÁllatVanBent* nem narratív, hanem csupán a rontás terjeszkedésének hangot és jelenlétet kölcsönző szövege utólagosan kapcsolódva *Az ellenállás melankóliájában* életre kelő tömeg leírásaihoz az ott elbeszélte események esszenciális mozgatóját személyesíti meg, s nyit a történetek értelmezéséhez a notesz feljegyzőjének és a beszervezni kívánt bűnöző vallomásának magyarázataihoz képest is újabb perspektívát.

Az ellenállás melankóliája további jóslatszerű epizódjai a város lakói által észlelt, ijesztőnek tűnő események: az inogni kezdő víztorony, a rég működésképtelen templomóra váratlan beindulása (EM 60) és az óriás nyárfa kifordulása a talajból (EM 61). Mindez magyarázható lehet persze reális indokokkal is, ám a Pflaumné érzései és a rendhagyó jelenségek között logikai kapcsolatot sejtető narráció egyszersmind a metafizikai irányú értelmezés lehetőségét is felkínálja. Ehhez hasonlóan a bálnát szállító kamionon látható „idétlen és idegen betűk” (EM 33) Pflaumné előtt rejtett értelmű mintázata is mintha éppen olyan érvényesen lenne egy földöntúli nyelv, egy másik világ megfejtésre váró, titokzatos üzenete, mint Pflaumné iskolázatlanságának jele. *Az ellenállás melankóliája*

⁵⁹ Vö. „Az egyes ember úgy érzi, hogy a tömegben meghaladja személyisége korlátait. Megkönnyebbülést érez, hiszen mindazok a distanciák megszűntek, amelyek önmagába vetették vissza és zárták be”, in Canetti: i. m., 19.

bevezetésének várakozásteli atmoszférája ismét az első regény előjeleket, sejtetéseket felvonultató, fantasztikus kibontakozásra utaló kompozícióját idézi fel, ahol az Irimiásék érkezését előkészítő első fejezet már címében is ezt a feszült várakozást készíti elő: „A hír, hogy jönnek”.

A kamionon látható furcsa jelek értelmezhetetlensége kapcsán tűnik fel a regényben először a fordítás, a nyelvek közti átjárhatóság problémájának a mű további részében, de főleg a későbbi szövegekben egyre szélesebb ismeretelméleti vonatkozások, egyfajta univerzális hermeneutika felé terebélyesedő kérdésköre, amely majd a *Háború és háború* lapjain rendeződik poétikai és létszemléleti értelemben is nagyszabású összefoglalássá.

A nyelvek közötti kapcsolódás lehetőségét egy mélyebb értelemben a regényforma már érintett tükrös, labirintusos jellege is felveti: az eltérő értéktartományok, kulturális regiszterek, pszichológiai és morális magatartások a párhuzamok és ellentétek cserebomlásaiban viszonylagossá válnak, s így a „hiteles” fordítás közöttük szükségszerű kudarcra van ítélve.

Egyetlen lényeges, ám a szerkezet játékában talán ismét látszólagosnak bizonyuló kivételt találunk, amely a jelentésközvetítés transzcendentális lehetőségét felvetve Valuska és Eszter „égi” és „földi” párbeszédének regénytengegyéhez kapcsolódik. A testi mivoltában nem megjelenő Gonosz, a cirkuszosokkal érkező Herceg látszólag ugyanis meg tudja magát értetni tolmácsa révén a Direktorról, és ez mintha azt sejtetné, hogy a metafizikai tartományok, a „lent” és a „fent” között egy fordítási transzferen keresztül mégis megteremthető a kapcsolat. Ugyanakkor

az is igaz, hogy a szöveg természetesen semmiféle garanciát nem nyújt arra nézvést, vajon a tolmács valóban hitelesen magyarázza-e a Herceg által kibocsátott hangokat.

A regénykompozíció egymást tükröző regisztereiben ez az epizód tükrös viszonyba kerül Valuska kocsmajelentével, amelyben a postás a bolygók és a Kozmosz rendjét illusztrálendő a kocsmá részeg törzsközönségével próbálja megértetni az univerzális harmónia jelenlétét. Az „Ég” és a „Föld” közötti közvetítés során Valuska ugyanúgy tolmácsként tűnik fel, mint a Direktor és a Herceg közt közvetítő-fordító cirkuszi Mindenés, ám a jelenet groteszk szituációja irreálisnak és nevetségesnek mutatja a próbálkozást.⁶⁰ Az ábrázolás mindenre kiterjedő ironiája szándékosan nem segít eldönteni, vajon a megbízhatóan elhülyült kocsmái törzsközönség értetlensége vagy Valuska gyermeteg idealizmusa gátolja inkább a kapcsolat megteremtését. A jelek értelmezhetőségét ironikusan destabilizálja Valuska produkciójának dramaturgiája is, amelyben a jelölők minden szimbolikus hasonlóságot nélkülöznek az általuk ábrázolt tárgyakkal: a bolygókat és égitesteket a részegen dülöngélő helyi iszákosok próbálják, igen kevés sikerrel, megjelentíteni. A jelenet így akár a jelek bizonytalanságát folyamatosan érzékeltető regény olvasási allegóriájaként is értelmezhető. Dramaturgiájának variációi a nyelvi közvetítés kudarcos és egyben komikus

⁶⁰ Ezzel együtt a szöveg jelzi Valuska előadásának megmagyarázhatatlan erejét, melynek „ezúttal is volt valamelyes kiszámíthatatlan, némiképp zavarba ejtő hatása” (EM 94) a jelenlévőkre, akik így néhány pillanatra mégis Valuska delejes hatása alá kerültek. Ez a hermeneutikailag nem rekonstruálható, néma élmény lesz a tárgya a *Seiobo járt odalent* novelláinak.

kísérleteinek példázataiként egyébként rendre visszatérnek majd Krasznahorkai későbbi írásaiban is.

A tolmács és Valuska fordításainak párhuzama ismét ellentmondásos lehetőségek lebegésében bizonytalanítja el a hermeneutikai rekonstrukció metafizikai alapjait és lehetőségét, sőt a kocsmajelenet iróniája a Herceg alakját is kibillentí komolyságból, s felerősíti ábrázolásának komikus jellegét. Csivitelő madárhangja, tört magyarsággal közvetített szavainak gyermetegsége, sőt attól való félelme, hogy a „Direktor úr leeji őt” (EM 195), korántsem a metafizikai gonosz korlátlan hatalmát sejteti, inkább az igazgató realisztikus magyarázatát látszik hitelesíteni, mely szerint a társulat „Herceg művésznéven foglalkoztatott tagja” csupán egy „kivételesen súlyos testi fogyatékkal megvert, ezért élettevékenységének fenntartásában teljes mértékig másokra szoruló, magatehetetlen pályatárs” (EM 333, 334–335). A Herceg alakjában így tulajdonképpen a regényvilág kettős értelmezhetősége sűrűsödik: egyfelől pusztán fikció, hiszen „ő *én* találtam ki!”, állítja a Direktor (EM 196), ugyanakkor léte a romboló tömeg számára megkérdőjelezhetetlen, és egy nagyon is komolyan vehető metafizikai tudás hordozója és megtestesülése.

Materiális, illetve transzcendens létezéssel történő felruházása a regény figuratív vagy léttörténeti-parabolisztikus olvasati irányait befolyásoló befogadói mérlegelés függvénye, és ismét a jelentésvilág emberi konstruáltságának esetlegességére figyelmeztet.

Jelzésértékű az is, hogy a rombolás tevőleges részében a regény folyamán nem ő, hanem inkább a „posztókabátos”

férfi nagyon is emberi figurája tölt be kifejezetten démoni szerepet. Ő az, aki Pflaumnét durván el akarja csábítani a vonaton, s akit a nő valami „érthetetlen, pusztításra kész düh” hordozójaként azonosít, és aki a rombolás kezdetekor sikerrel megkísértve s hitének elhagyására készítette a pusztító tömegbe vezető Valuskát (EM 221). A gonosz e jellegzetes attribútumai mellett a „posztókabátos” jellemzésére adott leírások, a „jéghideg szempár” (EM 26), illetve arcának „kísérteties hidegsége” (EM 270) erőteljesen idézi a *Báró Wenckheim hazatér* lapjain feltűnő démoni erő „jeges unalommal körbetekintő” pillantását (BWH 181) és „halott arcát” (BWH 413).

A kocsmajelenet és a Herceg fordítási jeleneteinek egymásba tükrözése oly módon teszi kétségessé a közvetítés lehetőségét, hogy nem csupán a nyelv hídként vagy korlátként történő elképzelése közötti választáskényszert mutatja értelmetlenné – ez a gadameri metaforapár a *Háború és háború* fontos szövegszervezője lesz –, hanem azt is eldönthetetlenné oldja, hogy léteznek-e egyáltalán e különmemű ontológiai tartományok, amelyek közt szükséges és lehetséges volna e közvetítő szerep. A *Sátántangó* poétikáját jellemző „vizionárius realizmus”, a különmemű ontológiai minőségek narratopoétikai eljárásokon át történő egybelátása *Az ellenállás melankóliája* világábrázolásának is érezhetően lényeges eljárása.⁶¹ S egyben tulajdonképpen a teljes Krasznahorkai-életmű

⁶¹ Jóllehet Eszter György rezignált kijelentése Radnóti Sándor és Balassa Péter egykori, a *Sátántangó* megalkotottságát elemző fontos méltatásainak ezen egybehangzó észrevételére adott válaszként is olvasható lehet: „A kijelentések éléről lekopott már a »mintha«” (EM 165).

egyik meghatározó technikája is, amely változatos nyelvszemléleti, hermeneutikai, ismeretfilozófiai perspektívákat mozgásba hozva a jelentés létbe ágyazottságának és/vagy megkonstruáltságának a művek önértelmező számvetéseként is érthető kérdéskörét helyezi metafizikai távlatokba.

Ez jelenik meg *Az ellenállás melankóliája* dialógusainak a karaktereket és az ellentmondásos eseményeket hasonlóképp egymást relativizáló hálózatos viszonyrendjében, illetve a regény most érintett jeleneteiben is.

Az egymást ellentétező szövegegyeségek, motívumok, ábrázolási módok és nyelvi készletek szimmetrikus alakzatokba, majd a kompozíció alakulásában új párhuzamosságokat és ellentéteket termelő kapcsolatokba ágyazódva körforgásszerűen bontják le és építik újra az „Ég” és „Föld” Valuska és Eszter által képviselt metafizikai pólusai, illetve a hozzájuk kapcsolódó szimbolikus asszociációk rendszerszerű érvényességét. E tekintetben a regény poétikai mozgása azt sejteti, hogy „képtelenek vagyunk arra, hogy észlelésünktől és nyelvünktől függetlenül meghatározzuk, hogy milyen mértékben járul hozzá észlelésünk és nyelvünk az általunk felfogott és beszédben megfogalmazott világ képéhez”.⁶²

Ahogy a Herceg egyszerre érzékelhető a metafizikai gonosz és egy nyomorék cirkuszi törpe karaktereként, Valuska alakja is éppilyen elválaszthatatlanul ötvözi a város iszákos bolondja realisztikus és ugyanakkor angyal

⁶² Leszek Kolakowski: *Metafizikai horror*, ford. Orosz István, Budapest, Osiris–Századvég, 1994, 35.

jelenlétének metafizikai képzetét. Ez utóbbi szereplehetőség nem csupán a regényben betöltött szimbolikus funkciója miatt kiemelt jelentőségű, hanem mert a későbbi művek angyalábrázolásaihoz kapcsolódó mozgékony összefüggésrendbe tagolódva egyre újabb jelentésekkel árnyalódik, illetve hermészi formát nyerve íródik át a *Háború és háború* című regénybe. A *Megjött Ézsaiás* néma angyala, a *Háború és háború* lapjain Korin álmában felbukkanó angyal, *A Théseus-általános* postai jelenetének angyalszerű szereplője vagy a *Gyilkos születik* című *Seiobo*-novellában hol festményen, hol az utcán, hol álomban feltűnő angyalsereg (SJO 174, 187, 197) Valuska alakját a hamanni *Engelsprache*, a benjamini történelemfilozófia, a rilkei elégia és a düreri melankólia angelológiai szövedékében láttatja.

Valuska angyali figurája a regényvilág egyik lét- és nyelvszemléleti ajánlatának szimbolikus sűrűsödési pontja, a létezését átható metafizikai jelenlet hitelesítésének záloga. Az angyaltanok értelmében ő lehetne ugyanis az Ég és a Föld közötti űr betöltője, a közlés tere, a metafizikai közvetítés médiuma. Maga is fordító, tolmács – s ebben a minőségében kapcsolódik a Krasznahorkai-művek hasonló szerepkörben feltűnő összes alakjához, a *Sátántangó* rendőrségi fogalmazóitól kezdve *Az urgai fogoly* tolmácsain át a *Háború és háború* Sárközyjéig és Korinjáig –, akinek már pusztán lény is a metafizikai *távolság* létét és áthidalásának lehetőségét demonstrálja. A „fény”-hez való viszonyának hangsúlyozása (EM 101, 105), „küldönc”-ként (EM 134) és „őrangyal”-ként (EM 155) történő említése, valamint annak rögzítése, hogy „valójában »nem

a földön él<<” (EM 101), a klasszikus angyalszerep szinte minden jellegzetességével felruházza Valuskát.

Krasznahorkai a *távolságnak*, illetve a távolság áthidalhatósága metafizikai, nyelvi, hermeneutikai vagy földrajzi ábrázolásának a „tolmács” mellett az „út” és a „határ”, valamint ezek további metaforákba íródó, polemikus összefüggésekbe rendeződő képeiben jelzi prózavilágának létszemléleti irányait. Ebben az értelemben az angyal szimbolikus figurája ismeretelméleti optimizmust csempész a mű(vek)be: a létvonatkozások megértésének és renddé formálhatóságának reményét sugallja.

Ám a Krasznahorkai-próza kompozíciós eljárásaival összhangban ez a lehetőség a szerkezet és a perspektivikus látásmódok viszonylagosító mozgásában destabilizálódik: a kocsmajelenet nevetségesnek tünteti fel a fordítás lehetőségét, „küldöncként” pedig Valuska valójában az Eszterné által rábízott szennyest hozza-viszi, emellett újságkihordóként tölti be küldötti szerepét. Őrangyalként is kudarcot vall, hiszen Eszter György nemcsak elveszti hitét, de meg sem tudja óvni őt az események romboló hatásától, például felesége hazaköltözésétől sem.⁶³

⁶³ Mindemellett Valuska karaktere összemontírozódik az orosz irodalom „szent együgyű” szereptípusainak képviselőivel is, például Miskinnel, ezen túl azonban ábrázolásának valóságvonatkozásai is fellelhetőek. Egyik mintájául ugyanis alighanem a harminchat évesen elhunyt német költő, Uwe Gressmann szolgálhatott (a regényben Valuska nagyjából ilyen idősen kerül a bolondokházába). Gressmann maga is postai alkalmazott volt, a Valuskáéhoz hasonló, földig érő postaskabátban szintén állandóan (a berlini) utcákon kóborolt, verseiben pedig a Kozmosz univerzális berendezkedését és annak földi megvalósulásait, a természet és a dolgok titkos és magától értetődő rendjét írta meg. Valuska egyik jellemzése akár Gressmann-hommage-ként is olvasható: „egyetlen végtelen történetet mesélt

Krasznahorkai szövegalkotására jellemzően a nyelv ezúttal is hátat fordít a jelentésnek, és a fogalmakhoz tapadó ellentmondásos lehetőségek egyidejűségében oldódik fel.

Az „angyal” és a „gonosz” (Ég–Föld, Fent–Lent) pólusai nemcsak értelmezhető ellentétpárként veszítik el létjogosultságukat a regénykompozíció alakulása során, de önmagukon belül további jelentéshasadásokon is keresztülmennek, így saját fogalmiságukkal is szembeszegülnek. A „jelentés” töredékké, viszonyfogalommá omlása ismét a létfilozófiai-történeti példázat középponti, magyarázó centrumának morzsalékossá szóródását eredményezi, és ez a törmelékesség a szöveg motívumhálójában a „rom” szimbolikus, egyszerre a regény történeti pusztulásfolyamatát illusztráló, ugyanakkor a mű megalkotottságát illető önértelmező képiségében anyagszerűsödik.

A *labirintushoz* hasonlóan a *rom* jelentésteremtő szimbolikája szintén áthatja a szöveg egészét. Olyan önértelmező trópus, amely a romantika poétikai elképzelését megidézve képpé formálja a struktúrát és annak reflexióit, a mű önmagára vetett perspektivikus pillantását. A regény eseménymozzanatai és karakterpárjainak cselembomlásai egy eltűnt értelemképző centrum elszabadult, hiányos részeiként illeszkednek csupán egymáshoz, a fordítás, a hermeneutikai rekonstrukció egy darabjaira

lassan nyolc éve már, a maga zaklatott szófűzésével, minden délben és késő délután saját káprázatának ugyanazt a befejezhetetlen történetét a bolygókról és a csillagokról, a napfényről és a forgó árnyékról, az odafönt kevergő égitesteknek ama hangtalan működéséről, mely »egy követhetetlen értelem néma bizonyosságaként«¹ örökös utcai vándorlásainak amúgy végleg elfelhősödött mennyezete alatt egy életre megbűvölte őt.” (EM 131)

hullott metafizikai Egész sikertelen helyreállítására törekszik, a jelentések szóródása, fogalmi rögzíthetetlensége pedig az egységes értelem töredékeiben találja meg jelentésmaradékát. A *rom*ban megmutatkozó végesség továbbá megkérdőjelezi az emberi szuverenitás és a metafizikai örökérvényűség hatalmát, ilyenformán az időtlenségre jogot formáló metafizikai pillérek ideiglenességére és esetlegességére figyelmeztetve szintén a regény értelemmag nélküli történelemvizióját erősíti.

Emellett és ezzel összefüggésben a *rom* egyúttal a regényben megfogalmazódó pusztulásvizió sűrítő alakzata is. „A világ átváltozása egy, már nem az isteni üdvterv betűivel leírt írássá, magát a szemiotikát erodálja. Ahogy a jelfolyamatban minden mindenné válhat egy szervező értelmi középre való vonatkozás nélkül, úgy fészkelje bele magát az értelem vég nélküli szövetébe a szétszóródás, a megváltatlanság és a halálvágy melankóliája.”⁶⁴

A *rom* a természet bosszúja a rajta erőszakot tévő szellemén,⁶⁵ az idő megtapasztalásának olyan látványos módja, amelyben a még nem teljesen elveszett múlt és a már jelen lévő jövő egyesül hibrid alakzattá. A Herceg szerint a történelem a rommá válás története, melynek során az emberi történelem természettörténetté változik: a regény biológiai bomlásfolyamatokat leíró zárata *részben* e történelmi végállapot megjelenítése.

A *rom* fogalma a Herceg beszédében így az elkerülhetetlen pusztulás történetfilozófiai szimbólumaként merül

⁶⁴ Hartmut Böhme: A romok esztétikája, ford. Verebics Éva Petra, *Ókor*, 2016/4, 84.

⁶⁵ Georg Simmel: A rom, ford. Teller Katalin, *Árgus*, 2009/1–2, 154–161.

fel; roncsolt grammatikájú mondatai mintha maguk is nyelvi romok, egy valaha ép nyelv törmelékes maradványai lennének: „Romban minden megépítkezés benne van [...] És az egész teljesen rom. [...] ő látja, az egész nincsen” (EM 199).

E romok szegélyezik a törő-zúzó tömeg útját is: a betört ablakok, felgyújtott épületek, szétvert utcák látványa a Herceg absztrakt filozófiai fejtegetéseinek gyakorlati illusztrációjaként igazolja azok történeti igazságát.

A rom, a történelem és az angyal képeinek együttese aztán további bonyolult cirkulációt indít el az életmű hasonló motívumokat mozgó szövegei közt is, így megelőlegezi a *Megjött Ézsaiás* néma angyalának semmibe vesző pillantását, Korin György Klee képét vizionáló álmát a *Háború és háború* lapjain, sőt összefüggést teremthet az *Angelus Novus* és Valuska angyali karaktere közt is.

Tulajdonképpen a Herceg szavait fordítja nosztalgikus bölcselkedéssé Eszter György filozofikus pusztulásvíziója is, amely egyébként majd a *Megjött Ézsaiás* prófécijában Korin ezzel párhuzamos értelmű elbeszélésében nyer társadalomtörténeti megalapozást.

A zenetanár szerint „Ég és Föld korábbi testvéri szövetségének egyszer s mindenkorra vége [...], csődöt mondtunk [...], úgyszólván tönkremegy minden magától [...], az egész emberi történelem nem egyéb [...], mint eme ostoba, vérengző, szerencsétlen pária olcsó hőzöngése” (EM 128–130).

S hasonló eredményre jut hitének elvesztése után a létezés háborús természetét felismerő Valuska is: „»nincs se rossz, se jó«, egészen másféle törvény irányít, mindig az

erősebbé” (EM 276). Valuska ezzel azt a viláértelmezést ismétli meg, amit a százados fogalmaz meg a megszeppent Irimiáséknak a *Sátántangóban*: „»Aztán miféle törvény ez?« A százados elkomorodik. »Az erősebbiké«” (St 45).

Habár eltérő modalitásban, a regény e három szólama a metafizikus instanciákat nélkülöző történelem folyamatát a rommá válás történeteként azonosítja; Krasznahorkai ezt rögzítő prózái pedig e rommá válás történetére való emlékezés archívumai. A regény történelemkonceptiója mintha csak a benjamini Történelem Angyalának pillantását rögzítené, hiszen *Az ellenállás melankóliája* épp azt mutatja meg, ami Klee képén *nem* szerepel: „Ahol mi események láncolatát látjuk, ő egyetlen katasztrófát lát, mely szüntelen romot romra halmoz, s mindet a lába elé sodorja.”⁶⁶

A labirintus és a rom mellett a regény harmadik lényeges ön- és viláértelmező motívuma a *szemét*. Meghatározó jelenléte egyszerre erősíti és ellenpontoszza a rom szimbolikájához kapcsolódó metafizikai, esztétizáló és historizáló magyarázatokat: míg a rom az enyészet világalkotó monumentumaként a kulturális emlékezetmunka tárgya és indikátora, a *szemét* olyan szubverzív *maradék*, amely paradox elkülönбöződéssel integrálódik csak a kultúrába, s minthogy azzal látszólag sem esztétikai, sem kulturális közösséget nem teremt, fenyegetően idegen marad: „Ameddig csak ellátott, a járdák és az útestek egész hálózatát a hulladéknak szinte egybefüggő

⁶⁶ Walter Benjamin: A történelem fogalmáról, ford. Bence György, in Benjamin: *Angelus Novus*, Budapest, Magyar Helikon, 1980, 966.

páncélja borította el [...]. Almacsutkáktól bakancsokon át karóraszíjig, kabátgombig, rozsdás ajtókulcsig volt itt minden, amivel az ember, rögzítette hűvösen, emlékeztető jelet hagyhat maga után” (EM 159). Illetve máshol: „összetört pálinkáspalackok veszélyes törmelékei hevertek a szálloda elnémult utcai frontja előtt, a túloldalt pedig [...] egy teljesen kifosztott és szétvert autóbusz állt” (EM 162).

Az utolsó hajó című novella szintén egy halott kultúra maradákeként, hasznavehetetlenné vált tárgyi emlékeként jelenítette meg a part mellett haladó hajóról előtáruló hulladékhegyek, roncsok, tetemek panorámáját. A motívumhasználat folytonosságot teremt a két szöveg közt, ám míg ott a kultúrától való történelmi-metafizikai távolodás vágya, itt a kultúra valódi létmódjába – *Heart of Darkness* – történő kényszerű megérkezés drámája jelenik meg a szeméthalmok szimbólumában. A *szemét* kulturális idegenségében a történelem, a kultúra menetének mindig megközelíthetetlen, integrálhatatlan *abject*je tárgyasul, mely kultúra ugyanakkor mégis „önmagából él: ürüléke a tápláléka”.⁶⁷ Hasonló értelemben tér vissza a motívum a *Báró Wenckheim hazatér* történetében, amikor a Tanár úr a maga önkéntes társadalmi szeparációjához, az „új honfoglaláshoz” térképezi fel a birtokba vehető területet; a leírás itt a hulladék különmeműségének és történetiségének érzékletes bemutatásával a kultúra átpoetizált archeológiáját nyújtja: „valóságos gazdagságra lelt, egy kincsestárra, amely a környékről begyűjtött deszkákból, széthajigált autógumikból, elhagyott, összeomlott

⁶⁷ Friedrich Nietzsche: *Az értékek átértékelése*, i. k., 165.

tanyaépületek, egykor mezsgyehatárokat jelző, kifordult cölöpök, kátránypapír tekercsek, félredőlt, korhadó magaslesek, madárijesztők, rozsdás ekevasak, [...] és egyszerűen csak úgy titokban idehordott és ide leborított régi hűtőszekrényajtók és televízió-képernyők, autórongsók és kiszolgált, elhajigált ezernyiféle ruhanemű még használható anyagaiból állt, egyszóval a szétszóródott, időtlen szemét elemeiből, a szemétből tehát, akik, jegyezte meg munka közben a Tanár úr, vagyunk.” (BWH 32–33)

Míg tehát a kulturális fétisként a *rom* maga is a kultúra önképének és folyamatszerűségének integráns része, addig az énképéből száműzni vágyott, megtagadott *szemét* épp az önmaga lényegszerűségét elfojtani, megtagadni igyekvő kultúra hazug működését jelzi.

S ebben az értelemben *Az ellenállás melankóliája* történelmi pusztulásfolyamata mögött arra a megemészthetetlen és feldolgozhatatlan, állandóan termelődő kulturális hulladékra és formátlanságra mutat rá, ami folyamatos intervencióval fenyegetve figyelmeztet a történelem és az emberi civilizáció mulékonyságára. Egy olyan ember nélküli, kísérteties világ képét vetíti előre, ahol – amint ezt Eszter György rögzíti sétája során – „miközben az elnéptelenedés valami halálos csapásra utalt, addig az élet összes kelléke és kulisszája – ahogy közelgő pestis vagy cézium hírére egy fejvesztett menekülésnél nem fordul elő – lényegében változatlanul és sértetlenül maradt a helyén.” (EM 157) „A kihalt utcák lélektelen épsége” (uo.) Eszter és Valuska sétája közben a „világvégi világ” olyan tájképét jeleníti meg, amely akár Giorgio de Chirico *Az utca titka és melankóliája* című alkotásának ekfrázisaként is látható lehet.

A regény biológiai bomlásfolyamatot leíró zárata a történelem és a történet semmivé oszlásának utolsó stádiuma. Hidegen pontos orvosi leírása Gottfried Benn *Hullaház és más költemények* (*Morgue und andere Gedichte*) című kötetének versnyelvéhez hasonlóan lenyűgöző esztétikai minőséggé emelve egyidejűleg juttatja holtpontra a regényvilág pusztulásívét és saját szövegorganizmusát. (Az organikus élet célját és értelmét az eredeti, anorganikus állapot nemléte felé űző késztetés mintázatában megfelelő freudi hipotézis szellemében.)

A *Sátántangó* ábrázolásmódjához hasonlóan ez a zárlat a regény történelemvíziójának minden polemikus létszemléleti szólamát, a jelentések és igazságok szereplők által kovácsolt metafizikai állványzatának egészét, azaz a történelem „igazságát” illuzórikusnak nyilvánítva helyezi mindezt a természeti romlás személytelenül örlő mechanizmusának fennhatósága alá.

A *Megőrizni a Paradicsomban* (szomorú himnusz a kultúrához) című esszéjében mintha csak *Az ellenállás melankóliája* utólagos értelmezői kommentárjaként írná: „Belenézni egy világegyetembe, mely magára hagyja alanyát a tudással, hogy a közvetlenül okozatszerű folyamatok kimondhatatlan bősége és átgondolhatatlan szerkezete nem igényel okot a működésre, csak működik” (MP 92). *Az ellenállás melankóliája* történelemallegóriája nem azt állítja, hogy a létezés megértését illetően az emberi fogalmak érvénytelenek, hanem hogy korlátozott érvényűek, s hogy az ember az általa kiagyalt világban végső soron csak azt találja meg, amit maga tett bele.

IV. Sziszüphosz a határon

(*Az urgai fogoly*)

Az 1992-es regény az irodalmi közbeszédben „urgai fordulat”-ként,⁶⁸ vagyis Krasznahorkai addigi két regényének megformáltságától eltávolodó műként rögzült. A kritikai méltatások többsége az életmű kontinuitásának (vélelmezett) megtörését bizonyos leértékelődésként értékelte, hiszen „a történetmondás láthatóan igen tudatos feladása”⁶⁹ pontosan attól a jellegzetességétől fosztotta meg a szöveget, amelyet a *Sátántangó* és *Az ellenállás...* kapcsán annak idején egyöntetűen ünnepelet. „Azaz – írja például Radnóti Sándor az első regény megjelenésekor – a regény tere újra egy világ, nem pedig tudatállapot vagy maga az írói műhely. Ez a világ – alakjai által – dúsan tagolt, rétegzett, hierarchizált, a mindennapi cselekvésköröktől az álmokig és fantazmagóriáig, az egyetemes emberi világrendtől az élet egyszerű újratermelésén és a társadalmi helyen keresztül az emberi méltóság és méltatlanság ethoszáig.”⁷⁰ A világteremtő epikus tradíció újjáélesztésének magasztalását *Az urgai fogoly* kapcsán

⁶⁸ Szirák Péter: Látja, az egész nincsen, in *Krasznahorkai olvasókönyv*, i. k., 129.

⁶⁹ Károlyi Csaba: „Amit művelek, az bizony, sajnos, irodalom”, *Jelenkor*, 1994/4, 398.

⁷⁰ Radnóti: i. m., 9.

épp e rétegzett világábrázolás beszűkülésének, redukciójának többnyire csalódott érzete váltja fel a kritikai szövegekben.

Szirák Péter sok egyéb mellett például a „monologisztikus kultúrkritika totalizáló hajlamát”⁷¹ említi elemzésében, Bán Zoltán András pedig a „csillapíthatatlan önsajnálát” „irodalomellenes kirohanásokban tetőző önmentési kísérleteként”⁷² látja a regényt.

Szilágyi Márton ugyan szintén érzékeli egy „felfokozott, bár tárgyiasítani kívánt szubjektivitás, egy nagyra növesztett Én-koncepció” jelenlétét, egyúttal viszont a regényt a pálya egyfajta szintetizáló-összegző állomásaként jellemezve arra is felhívja a figyelmet, hogy „Krasznahorkai ezzel a könyvével visszamenőleges érvennyel feltárta azt a narrációs technikájában megragadható létszemléleti felfogást, amely köré két regénye épült, s amelyet immáron folytathatatlannak érzett”.⁷³

Kérdés, hogy az életmű pillanatnyi végpontjáról visszapillantva valóban „fordulat”-e *Az urgai fogoly*nak a *Sátántangó* és *Az ellenállás...* elbeszélői eljárásaihoz képest tényleg érzékelhető módosulásokat jelentő narratopoétikai rendje, illetve hogy egy tágabb értelemben ez a várakozásoknak szembeszegülő módosulás nem épp annak a hajdani ellenállásnak, az előzetes olvasói várakozások kijátszásának a következetes továbbvitele, amellyel

⁷¹ Szirák Péter: *Folytonosság és változás*, Debrecen, Csokonai, 1998, 74 (Alföld könyvek).

⁷² Bán: *Szívsoha*, i. k., 139–140.

⁷³ Szilágyi Márton: *Labirintusban* (Krasznahorkai László: *A Théséus-átalános*), in Uő: *Kritikai berek*, Budapest, JAK–Balassi, 1995, 130.

a *Sátántangó* a nyolcvanas évek szövegirodalmával szemben artikulálta magát.⁷⁴ Ez esetben a szövegalkotás mélyén talán az elvárásoknak való megfeleléssel szembeni szubverzió gesztusa is felsejlik, amely a műalkotás szabadságát védve nem szándékozik azt a kritikai-kulturális normaelvárásoknak megfelelően működve a kiszámítható módon elemezhető, domesztikálható – Adorno kifejezésével – kultúrjavak közé sülyeszteni. „A művek feltétlen autonómiája – írja a frankfurti teoretikus –, amely kivonja magát a piachoz alkalmazkodás és a kiárúsítás alól, önkéntelenül is támadássá válik.”⁷⁵ Ez a „támadás” Krasznahorkai regényét illetően alighanem azon ellenállás egyik módja, ahogy például Eszter György le(át)hangolt zongorája is tekinthető annak *Az ellenállás melan-kóliája* lapjain. Az adornói negatív esztétika ellenállást előíró elképzelését Krasznahorkai művei esztétikai erővé stilizálva a megszűnés–újrakezdés, beszéd–elhallgatás vagy a szerkezeti és motivikus harmóniák és diszharmóniák érintkezésén át is érzékelteti.

⁷⁴ Kontinuitás és diszkontinuitás jegyeit vizsgálva Bánya János is hasonló értelemben problematizálja e fogalompárokat, illetve a hozzájuk kapcsolódó értékpreferenciákat; megfontolandó érvelése szerint a *Sátántangó* után íródott lelkes méltatások sora „kijelölte [Krasznahorkai] számára a majdhogynem hagyományos, a »régi nagyepika« retorikáját és stílusmintáit”, s a diszkontinuitás emez elváráshoz képest leértékelődést jelentett. Ám: „a fordulat után az ellenszegülést a szövegnek az ellenszegülés a történetnek váltja fel, ám ez a váltás nem átalakulás, nem lemondás, semmiképpen sem bukás”. In Bánya János: Ellenszegülés a szövegnek. Kontinuitás és diszkontinuitás Krasznahorkai László prózájában, *Hungarológiai Közlemények*, 1998/4, 83–84.

⁷⁵ Theodor W. Adorno: Elkötelezettség, in Uő: *A művészet és a művészetek*, Budapest, Helikon, 1998, 129.

Az urgai fogoly megformáltságának számos eleme saját hagyományából emelkedik át egy új szövegmintázatba. A korábbi regényeket jellemző tudatkövető ábrázolás monológga formálódó, ám önmagát is viszonylagosító távlatokba helyező orációja éppúgy megidézi Futaki belső beszédét a *Sátántangóból*, mint a regény levezetésében Eszterné szarkasztikus távolsággal közvetített tudatfolyamát *Az ellenállás melankóliájából*, de emlékezetbe hozza akár Eszter György és Heller monológjait is. Narrációs szempontból *Az urgai fogoly* így többek között a prófécia, a rituális magánbeszéd retorikájának variációs alkalmazásán keresztül kapcsolódik vissza az első két regény világához, s nyit utat egyszersmind majdani szövegek hasonló elbeszélőtechnikái felé.

A későbbi életmű egyes szövegei ugyanis szintén önálló formává emelik majd a monologikus beszély áradását *A Théseus-általános*, a *Megjött Ézsaiás*, az *Aprómunka egy palotáért* vagy akár a *Mindig Homérosznak* lapjain. Az olyan világalkotó, burjánzó történeteket színre vivő nagyregényekben pedig, mint a *Báró Wenckheim hazatér* vagy a *Herscht 07769*, ahol újra az „életviszony, sors, karakter, történet, vér és veríték kerül előtérbe” – hogy Radnóti Sándor *Sátántangót* méltató sorait idézzem ismét –, az oráció profetikus beszédműfaja gyakran szintén formaképző tényezőként illeszkedik az epikai rendbe, gondoljunk például a *Báró Wenckheim hazatér* káprázatos nagymonológjára *A magyarokhoz* című fejezetben.

A regény megjelenésekor természetesen nem látszott még, hogy ezek felől nézve *Az urgai fogoly* talán mégsem fordulat volt, legalábbis a kifejezés „elfordulás”,

„megtagadás” értelmében semmiképp sem. Laurence Sterne *Tristram Shandy*jével szólva inkább „kiterő, ámde rátérő is egyszersmind”,⁷⁶ vagyis az addigi életműben rejlő lehetőségek próbára bocsátása, olyan formai variáció, amely aztán különféle módosulásaiban a további életmű *egyik* narrációs programjaként épül be Krasznahorkai szövegvilágába. *Az urgai fogoly* nyelvi, ábrázolási gondjai, és ezzel összefüggő metaforikája, motivikus jelenetezése pedig azt mutatja, hogy a regény *A Théseus-általános* és a *Megjött Ézsaiás* felé tett lépés, s az azok eredményeit poétikai értelemben is hasznosító szükségszerű kiterővel együtt tulajdonképpen a *Háború és háború* nagykompozíciójára való felkészülés, erőgyűjtés fontos állomása volt.

A kínai utazás a határátlépés lét- és nyelvfilozófiai értelmében is jelentéshordozó, a *Sátántangó*ból és a *novellákból* már ismert metaforáját ezúttal tágabb kulturális dimenzióba, ám itt is az egzisztencia személyes érintettségét fókuszba állítva viszi színre. A Dante-allúziókon⁷⁷ keresztül szimbolikus jelentőségűvé emelt utazás olyan pokoljárásként mutatkozik meg, amely nem a megismerést, hanem a fogoly-lét tudatosulását, a saját kultúrába zárt-ság felismerését hozza el, ahol „a világgal való egységes és közös »történetbe« kerülés kudarcot vall”.⁷⁸ A szöveg

⁷⁶ Laurence Sterne: *Tristram Shandy úr élete és gondolatai*, ford. Határ Győző, Budapest, Új Magyar Könyvkiadó, 1956, 71.

⁷⁷ Ezek részletesebb elemzését lásd Zsadányi Edit: Az utazás-fabula motívuma Krasznahorkai *Az urgai fogoly* című regényében, *Alföld*, 1997/7, 69–83.

⁷⁸ Szirák Péter: Látja, az egész nincs, in *Krasznahorkai olvasókönyv*, i. k., 135.

természetesen maga is többször egyértelműsíti e kudarc megtapasztalását, amelyet az eget fürkésző elbeszélő már a regény elején a létezés rendjének megismerhetetlenségként rögzít: „az erkélyről megpillantott könyörtelen rend [...] megértesse velem: sohasem fogom megérteni” (UF 37). Annak megértése, hogy a megértés lehetetlen, hogy a megismerés csak annak felismerése lehet, hogy nincs megismerés, valamilyen formában alighanem az összes Krasznahorkai-mű egyik állandó és saját érvényességi horizontjait is elbizonytalanító „felismerése”, amint ezt a „bálna” mint szimbolikus értelemmag kiüresítésének példája is jelezte *Az ellenállás melankóliájában*.

Ugyanezt a tapasztalatot rögzíti a *Sátántangó* kapcsán már emlegetett *Véres délkörök* egyik következtetése is, melyet a varázstalanított világot jellemezve a bíró a következőképp fogalmaz meg: „a rejtelem az hogy nincsen rejtély.”⁷⁹

Az utazásnak mint epikai tárgynak és narratív szervező rendszernek első példája valószínűleg Homérosz *Odüsszeiája* lehetne – ennek egyidejű imitálása és visszavonása történik majd meg a *Mindig Homérosznak* lapjain –, de *Az urgai fogoly* egyik méltatója Cervantest, Fieldinget, Sterne-t, Greent, Malraux-t vagy Kerouacot mint világirodalmi előzményeket, illetve Krúdy, Déry, Szerb, Hevesi András vagy Esterházy egyes műveinek talán kissé távoli hazai összefüggéseit is említi.⁸⁰ Miközben a világirodalmi párhuzamok lehetőségét én inkább Sterne

⁷⁹ McCarthy: i. m., 409.

⁸⁰ Pomogáts Béla: Regény az idő ellen. *Az urgai fogoly* gondolati horizontja, *Hungarológiai Közlemények*, 1998/4, 61–62.

Érzékeny utazásai, Sebald *A Szaturnusz gyűrűi* vagy Beckett céltalan utazásokról szóló szövegeinek, ad absurdum Ginsberg *Üvöltésének* közelében keresném, ezúttal a saját hagyományhoz való kapcsolódás, a folytatólágosság szövegmozzanataira hívom fel a figyelmet.

A *Sátántangó* és *Az ellenállás melankóliája* után *Az urgai fogoly* ugyanis úgy próbál továbblépni az első kötetek motívum- és témavilágán, hogy a jellegzetesen térségi kulisszák közül egy olyan tágabb vonatkozási keretbe helyezi toposzait, amelyben a határ, a fordítás, a nyelvi (félre)értés összefüggő motívumhálója szükségképpen kerül újszerű, intenzív jelentésképző státuszba.

Ebben az új keretezettségben érdekes szemrevételezni a regényben íródo regény *Sátántangó*ból ismerős ötletének újraformálását, a „fordítás” ott ironikusan ábrázolt lehetetlenségének ismételt megjelenítését – amely majd a *Háború és háború*ban formaképző nyelvfilozófiai problémaként kerül domináns pozícióba –, illetve az úton léte elveszettségként azonosító, *Az utolsó hajótól* kezdve az életművet meghatározóan befolyásoló motívum felbukkanását is. Ahogy *Az urgai fogoly* elbeszélőjének önjellemzése, a „Nem állok kapcsolatban az éggel [...], megszakadt az összeköttetésem a kozmosszal” (UF 39) szintén szoros kapcsolatot teremt *Az ellenállás melankóliája* Valuskájával, aki a kozmikus harmóniából kiábrándulva a regény végére szintén eljut „az ég helyén sincs már semmi” (EM 221) felismeréséig.

Az elbeszélő azonban nem csupán „az égi viszonylatokból” érzi magát „kirekesztve, de bizonyos vonatkozásban a földiekből is” (UF 41), s így az elveszettség ezúttal

is a materiális és a metafizikai dimenziók keveredésének együttes következménye és lenyomata lesz, miközben Kosztolányi *Boldog, szomorú dal*ának utolsó sorait parafrázálva kapcsolja magát az irodalmi hagyományhoz.

Az útirajz pontos útvonalát a történet ugyan rögzíti, ám a mesélő ennek ellenére minduntalan eltéved, mert a térkép, amellyel tájékozódni szeretne, használhatatlannak és érvénytelennek bizonyul. E két egymást ellentépező jelenetsor egyszerre allegorizálja a világ jelképes birtokbavételének mérhetőségén, számításon és formalizáláson nyugvó módját, és utal a földi léptékek érvénytelenségére is.

Az urgai fogoly szövegeljárásai az úton lét transzcendens topográfiájának, valamiféle ősképszerű térkép megrajzolásának igényét és problémáját jóval egyértelműbben láttatják, mint a hasonló értelemben is olvasható *Sátántangó* reménytelenül vándorló hősei.

A metafizikaivá tágított tér és a hasonlóképpen végtele-nített idő – mert Kínában „az ember az időben visszafelé már akadály nélkül közlekedhetik” (UF 78) – nemcsak elbizonytalanítja a földrajzi és metafizikai tájékozódás lehetőségét, de mindennek jelentőségét gyakran ironikus perspektívában is láttatja: „Volt is valami tervem a térkép vizsgálata után, de aztán megjött a busz, rá volt írva egy 403-as, és ezzel minden terv, de azon nyomban, össze is dőlt.” (UF 45) A földi és az égi kötelékek együttes elszakadása az otthontalanság Krasznahorkainál otthonosan ismerős létállapotában pozicionálja az elbeszélőt, és tulajdonképpen előrevetíti (hiszen eleve magában hordozza) az utazás, a megismerés, a határátlépés sikertelenségét.

Az idegen világ megismerhetetlenségének tapasztalata és az erről szóló történet közölhetetlenségének felismerése, a nyelvi, metafizikai és topográfiai elveszettség egymást tükrözve értelmeződik a regényen belül. Az úti beszámoló írásának jelen idejű, esetenként a befogadói horizont perspektíváját is felvillantó regisztere az elbeszélés, a megértés és megértetés nehézségeinek gondjait jelezve téríti el az útirajz megformálásának narratív folytonosságát. A történet a megfigyelő önmegfigyelésének, illetve az ezt rögzítő leírás reflexióinak története is egyben, s a romantikus filozófia alapvetéséhez hasonlóan az abszolútumnak mint a reflexió médiumának képzetét, valamint ugyanezen abszolútum szemléletének elgondolását ütközteti. A romantikusok számára, fogalmaz talán Krasznahorkai prózáját illetően is érvényesen Rodolphe Gasché, „a gondolkodás mérvadó formája a gondolkodás elgondolásának azon végtelenítő elgondolásából áll, amely a reflexió médiumát alkotja”.⁸¹

A regény szerkezete ennek megfelelően (és mintegy kicsiben tükrözve az életmű hasonlóan formálódó mintázatát) előre- és hátralépések, megtorpanások, tükrös formák labirintusaként látható. Az utazás linearitását ugyanis nem csupán az elbeszélői önértelmezések és a történet íródásának műhelygondjai szakítják meg, de számos egyéb narratopoétikai trükk is eltéríteni igyekszik végcélja elérésétől. Megakasztja a történet mesélését például Lu Shan-li fejezetnyi hosszú levele, amely szintén

⁸¹ Rodolphe Gasché: A józan abszolútum: Benjaminról és a kora romantikusokról, ford. Némedi Andrea, *Helikon*, 2000/1–2, 82.

egyfajta belső tükörként a kultúrák közti határok átléphetetlenségét a sikertelen személyközi kapcsolódás érzelmi dimenziójába helyezve jeleníti meg. A levél ráadásul új látószögből viszonylagosítja a „saját” és az „idegen” megszokott ellentétét, hiszen miközben a kínai nő levele nyelvi megformáltság tekintetében pontosan illeszkedik *Az urgai fogoly* elbeszélőjének nyelvi keretei közé, addig a levélben a regénybeli elbeszélő „saját” mondatai válnak megidézettként „idegenné”. A kölcsönös nem-értés hermeneutikai zűrzavarában az is világossá válik, hogy az elbeszélő maga sem érzékeli, hogy saját idegensége, illetve a kínai udvariassági sémák, a személyközi kapcsolatok szerkezetét szabályozó előírások folyamatos áthágása – például épp a több tucat levél elküldésével – milyen megértési feladat elé állítja a másikat. A „másik” kultúra viselkedési szabályainak nem-ismerete reflektált mozzanatként jelenik majd meg a *Rombolás és bánat az Ég alatt* elbeszélőjének jellemzésekor, ahogyan az ebből fakadó idegenségtapasztalat ábrázolásában is.

De a fejezetek sora ettől eltekintve sem az előrehaladás képzetét erősíti, hiszen például „*Az istennő írt és a Pecsét van a kapukon*” című fejezet egymás tükörképei, mindkettő ugyanazt a történetet mondja el más-más nézőpontból. [...] A két fejezet szimmetrikus kompozíciót alkotva közrefogja az *Escorialban elmaradt egy vacsora* című fejezetet, amelynek hármas tagolású szerkezete kicsiben ugyanennek a szimmetrikus kompozíciónak a megismétlése.”⁸²

⁸² Zsadányi Edit: *Krasznahorkai László*, Pozsony, Kalligram, 1999, 120.

Ezt a fejezetet írja aztán ismét újra más perspektívából a *Quangzhou elmulasztása* című rész, s ugyancsak a folytonosság képzetét törik meg azok a bekezdések, amelyek a „történet” voltaképpen elkezdésének akadályait említik (UF 101, 103). Míg Krasznahorkai első két regényének szerkezetét zenei komponáltsága szervezte végtelenséget sugalló, ám mégis zárt renddé, itt a tükör-metaphora szerepeltetése lát el hasonló feladatot.

A szerkezet nonlinearis építkezését egészen más optikán át látja Bányai János, aki szerint a művet „vannak, akik regénynek veszik, vannak, akik elbeszéléskötetnek”, hiszen formai nyitottságát mi sem jelzi jobban, mint hogy „történetek adhatók hozzá és vehetők ki belőle anélkül, hogy formája veszélybe kerülne”.⁸³ Azért idéztem egymás után ezt a két véleményt, mert látványos eltérésük még inkább érzékelhetővé teszi azt, hogy a szerkezetet egyrészt pontosan megtervezett szimmetrikus rendként, illetve cserélgethető mozaikalelemek halmazaként értelmező ellentétes kritikai észrevételek polaritása *együttesen* adja ki a Krasznahorkai-próza esztétikai alapvetését jelentősen befolyásoló jénai romantika egyik lényeges elgondolását a művészi forma rendszerszerű és ugyanakkor annak hiányát demonstráló megalkotottságáról.

Ebben a termékeny ellentmondásban jellemezhető *Az urgai fogoly* szerkezete is. Ezért rögzíti az elbeszélő meglehetősen malíciával már a kötet felénél elbeszélésének sikerelenségét: „tényleg nem bírom megoldani a problémát, hogy ugyanis miképp volna lehetséges *egymásra* írni az

⁸³ Bányai: i. m., 84.

elkövetkező eseményeket, kénytelen vagyok meghunyászkodni, és ezeket az eseményeket szépen egymás *után* jegyezni fel, amit különben sokatmondó, tragikus, ki nem érdemelt kudarcként értékelek magam is.” (UF 100)

A szinkron totalitás, a romantikus Abszolútum megjelenítésére képtelen nyelv kijátszásának kísérlete már a *Sáttántogó* szimultán időszerkezetében tetten érhető volt, ahol bizonyos fejezetek vagy távoli szövegrészek egyidejűsége az időfolyam egyneműségének illúzióját keltve az idő múlását nem csupán mint a történet közegét, de mint annak lényegi problémáját is ábrázolta.⁸⁴ S hasonló jelenik majd meg a *Háború és háború* misztikus kéziratának a regény idealizáló önértéseként magyarázható jellemzésében is.

Talán megkockáztatható, hogy Krasznahorkai teljes életműve, vagyis annak nyilvánvalóan időbe vetett, lineárisan egymást követő és pontosító, variáló szövegei szintén láthatóak lehetnek az egymásra íródás bűvöletében születő palimpszesztusként is.

Az „egymásra” írni alkotói vágya egy olyan édeni nyelvet, metafizikai jelölőrendszert feltételez, amely nincs alávetve az ábrázolás grammatikai, szintaktikai és persze időbeli törvényeinek, s amelynek keresése a kabbala, a dantei tökéletes nyelv, Raimundus Lullus, John Dee, John Wilkins, Leibniz vagy épp a mesterséges nyelvek próbálkozásain át képezi az európai művelődéstörténet izgalmas vonulatát.⁸⁵ Ez válik majd a totális reprezentá-

⁸⁴ Vö. Radnóti: i. m., 15–16.

⁸⁵ Vö. Umberto Eco: *A tökéletes nyelv keresése*, ford. Gál Judit és Kelemen János, Budapest, Atlantisz, 1998.

ció megvalósíthatatlan ideájaként a *Háború és háború* talált kéziratának csak interpretatív áttételeken keresztül hozzáférhető, szükségképp mindvégig láthatatlanul maradó szövegében a regény kitüntetett tárgyává. *Az urgai fogoly* elbeszélői eljárásai, így a tükrözések, az idő- és térvizonyok tágítása, egymásba ékelése, az írás és az értelmezés lehetőségeinek performatívummá emelése a szöveg időkezelését együttesen kiterjesztve imitálják a nyelvi ábrázolás totalitását, s jelzik egyszersmind annak hiányát. A szöveg folyamatosan e kettős dinamika schlegeli feszültségében oszcillál, és ezek ironikus tudatosítása figuratív módon ismét csak a kimondás, rögzíthetőség lehetetlenségét sugallja. Amellett, hogy *Az urgai fogoly* narratív mintázata tartalmazza saját, az Abszolútum felől érkező kritikáját, az ellentétek, következetlenségek, törések szintén egy magasabb ismeretalkotó tényező elemeiként tűnnek fel a szöveg horizontján.

A szöveg melankolikus modalitását ellenpontoszó ironikus és önironikus nyelvi szálak szintén e hamis teljesség érzetét és egyszersmind annak feleslegességét erősítik, ahogy a befogadói nézőpontokat álságosan befolyásolni próbáló felszólítások (UF 100, 115) is a művet próbálják kiléptetni a maga zárt keretei közül fikció és valóság határvonalainak illuzórikus meghaladásával.

Mindemellett ezek az elbeszélői eljárások ironikusan eleget tesznek az európai utazóregények műfaji előírásainak is, hiszen a személyesség, az átélt élmények szubjektív tálalása a romantikus útirajz megjelenése óta egy szándékoltnál egyéni perspektíva látószögét szegezi szembe az objektivitás öröklött normáival.

Ahogyan az elbeszélő ironikus önjellemzése is jól érzékelhető distinkciót teremt a vállalkozás nem emberléptékű metafizikai feladata és a személyes lehetőségek realitása közt, s ebben az eltérésben, mint valami szakadékban, a mű magát a „megismerés” folyamatát, tulajdonképpen tehát a regény tárgyául szolgáló utazástörténetet szünteti meg.

A regény elbeszélője ugyanis már a szöveg elején „a lényeg elcsapott lovagja”-ként (UF 8) jellemzi magát, és a hasonlatból egyszerre kibomló Don Quijote- és Kierkegaard-allúzió keresztül saját szerepének mulatságos és hősiés anakronizmusára mutat rá.

„Hát azért jobb volna egy hősiesebb kalandor szerepében” (UF 98), olvashatjuk aztán később ezzel összefüggésben az utazó deheroizáló önjellemzését, míg máshol a filozófiai pátosz és annak groteszkké vulgarizált keverése jelzi a beszélő útra keléssel kapcsolatos, hasonlóan önironikus aggodalmait: „hagyjuk az ünnepélyességet: ezt az elleplezhetetlen majrét, sőt elmegyek most már a végéig, s egy tréfásabb Heideggerrel szólván a legkendőzetlenebbül kijelentem: ezt a repüléstől való őszintén-beszarva-levést bennem is [...] egy gyorsan múló heroikus naivitás előzte meg...” (UF 90)

A történet előrehaladását minduntalan kisiklató narrációs technikák tehát az elbeszélés ugyanazon lényegét kerülgetik, amelynek kimondhatatlanságát az olvasó számára nyújtott értelmezői kódként már a mű elején bejelenti az elbeszélő: „még most sem bírom megmondani, hogy az *egész* miről szól, s hogy miért és kicsoda foszt meg e pillanattól, amelyben ráébredhetnék az itt

következő különös esemény eligazító értelmére, arra, amit e történet maga mondani akar. A lényeket illetően vagyok tehát tanácstalan” (UF 7).

Az urgai fogoly már első oldalain éppoly előzékenységgel óvja az olvasót a racionális értelemmagok köré építkező befogadói stratégiák alkalmazásától, ahogyan ezt Conrad kisregénye a „mag” versus „héj” goethei metaforapárjától inspirálódva teszi ugyancsak a műve elején: „De Marlow nem volt tipikus hajós (eltekintve attól a hajlamától, hogy szeretett történeteket szövögetni), és számára egy jelenet mondanivalója nem belül rejtőzött, miként a mag, hanem kívül, mintegy beburkolta a mesét, amely csupán előhívta a lényeket, mint parázs a ködöt.”⁸⁶

A kimondatlanul maradó „lényeg”, amely tehát tanácstalanságban tartja az elbeszélőt, s amelynek érzékeltetését a forma és a nyelv szimbólumaira bízva a mű, egyrészt talán a megismerés kudarcának, másrészt, ám ezzel a legszorosabb összefüggésben, a megismerői vágy eredetének magyarázata lehet. A beijingi erkélyen ekképp töpreng erről az elbeszélő: „Soha nem volt eldöntve, hogy ha nem turistának jövök ide, és nem is azért, hogy a hazai ízeket elunván s Kínát a vallásos megszállottságok finom cukorkaüzletének tekintve valami szopogatnivaló után nézzek a hátralevő otthoni napokra, szóval ha sem ezért, sem azért, akkor meg minek” (UF 33).

Arra a kérdésre azonban, hogy miféle hívás parancsának engedelmességgel indult is útnak, csak a megismerés visszatekintőleges horizontjából lehetne rekonstruálni

⁸⁶ Conrad: i. m., 10.

a választ. A megismerés kudarca, a kulturális-metafizikai határok átlépésének lehetetlensége ekképp összekapcsolódik a megismerés szándékának homályban maradásával, s a mindezeket egységes értelemmag köré csoportosító, racionalizáló magyarázat elbeszélhetetlenségével is. A szöveg a határok közti átjárhatóság kérdését a különböző idegen világok közt közvetítő tolmácsok bőséges szerepeltetésével, a nyelvek közti közlekedés nehézségeinek jelzéseivel, a kulturális eltérések, a (dantei) Menny és Pokol közti átjárhatóság lehetőségének szimbolikáján át nem pusztán földrajzi, de nyelvi és ismeretelméleti értelemben is elgondolható feladattá tágítja. (S ebben az értelemben új perspektívába helyezve viszi tovább a tolmácsolhatóság, fordíthatóság *Az ellenállás melankóliájában* fontos szerepet kapó kérdéskörét.)

Ezt a transzgressziót érzékelteti már a mű töredékes címe is, amely maga is fordítás, valamint az elbeszélő ön-jellemzése, aki az „irodalom csábító ösvényei”-nek szembeszegülő „igazság” fordítójaként határozza meg magát (UF 76–77).

Ez a motívumháló a *Háború és háború* nagykompozíciójában kerül ismét tágabb jelölési folyamatokba, ahogyan a saját és az idegen nyelvek sérült grammatikájú, a nyelvi otthontalanságot érzékeltető keveredése, a „kijárni ugyanis valami utat egy tört angol s egy tört magyar közt” (UF 105) szintén az elbeszélő nyelv lényeges komponensévé válik Korin monológjaiban. *Az urgai fogoly* a nyelvi határokat világhatárként is ábrázolva az elbeszélőt nem engedi kilépni Európa tapasztalati tradíciójából, melynek a mű sugalmazása szerint a kultúra szimbolikus

szötteseként funkcionáló nyelv a médiuma. Eme szándéktalan, ám kikerülhetetlen egymásrautaltságot érzékelteti az a jelenet, amikor az élet-halál közt lebegő utazó, megnyugvást és bizonyosságot keresvén, a Biblia szöveghelyeit idézi meg betegágyán: „azzal foglalkoztam, hogy megfoghatatlanul távoli alakja helyett az Őt megidéző mondatokból építsek sáncot magam köré.” (UF 72) Az epizód a Bibliát az európai gondolkodás olyan gyűjtőpontjának tekinti, amely a nyugati kultúra kereteit, lehetőségeit, a mondhatóság és gondolhatóság szerkezetét szabályozza. Nietzschehez hasonlóan, aki Isten létének bizonyosságát szintén a grammatikai szabályokba vetett hittel kapcsolja össze,⁸⁷ ez a részlet is a nyelvet nevezi meg Isten (az abszolútum) jelenvalóságának igazolójaként és hordozójaként, s ebben az értelemben az európai tudat és kultúra szerkezetének és határainak kijelölőjeként. Szintén ezt a megkerülhetetlen kötődést nyomatékosítja a regény építkezésének és motivikus megformáltóságának számos Dante-allúziója, amely még akkor is *Az urgai fogoly* (nyelvének) inspirálója, befolyásolója, amikor a regény, szabadulni akarván a hagyomány szorításából, épp deformálja, újraértelmezi a *Színjáték* szimbolikáját. (Többek közt a középponti utazás-toposz megváltásképzetét.)

A betegségjelenet egy másik, ám ezzel együtt érvényes sugalmazása szerint a transzcendentális vonatkozási pontok megsejtése, megtalálásuk esélye csak a halál

⁸⁷ Friedrich Nietzsche: *Bálványok alkonya*, ford. Horváth Géza, Budapest, Helikon, 2019, 28.

szorításában, az egzisztencia élethatárainak átlépése pillanatában lehetséges.

Itt történik meg ugyanis a regény folyamán egyedülként az, hogy a szubjektum fizikai és metafizikai létének körvonalai egymásba esnek, „lét” és „sors”, „kaland” és „beteljesülés” egy kegyelmi pillanatban eggyé válik. Az elbeszélő ekkor pontosan abban a keresett teljességben oldódik fel, amelynek elérésére utazása során mindhiába tört, s amelynek egynemű tökéletességében immár semmi sem utal bármiféle „odakint”-re vagy „másik”-ra.

A nyelv és a világ, a kultúra határainak wittgensteini illeszkedését börtönként felismerő és fogolylétként tudatosító utazó ezért a földrajzi és metafizikai Másik határainak átléphetetlenségét kénytelen rögzíteni a történet végén: „Hogy eljutottam ugyanis életemnek ama pontjára, ahonnan kezdve már nem kívánok új dimenziókat, új barázdákat és új fejezeteket, olyan küszöbére értem a saját életemnek, ahonnan nézve van, ami túl sok volna már nekem, amit képtelen lennék ahhoz igazítani, ami vagyok, s ami éppen ezért veszélyes, fölösleges és elviselhetetlen.” (UF 114) A bezártság, kívül rekesztettség, a határok áthághatatlansága egyszerre nyelvi, kulturális, metafizikai és egzisztenciális tapasztalatának összegzése azonban a mű poétikai rendjében a szöveg „egymásra” írásának érzetét keltő narratív eljárásokba ágyazódva a végesben mégiscsak a végtelenre mutat rá.

Ami tehát filozófiailag zátonyra futott, az esztétikailag talán mégis menthetőnek látszik.

Ez ismét a Wittgenstein *Tractatus*ából ismerős „kimondhatatlanság” és a „megmutatkozás” kettősének

elképzelését idézi, amelyre egyébként az elbeszélő saját történetmesélésének megformálása kapcsán némi bizakodással utal is: „a valóságon túliságnak az az úgynevezett vigasztaló fénye” (UF 77).

Mint Manfred Frank megjegyzi, a *Tractatus* e szöveghelyén „Wittgenstein aligha kerülhette el, hogy beleütközzön a korai romantika alapproblémájába”,⁸⁸ jelesen a végest a végtelenbe átjátszó, a véges látszatát megsemmisítő művészi nyelv Krasznahorkai prózáját is legmélyebben befolyásoló problémájába. Az *Északról hegy...* egyik fejezetében felbukkanó fiktív tudományos könyv kirohanása a „végtelen” fogalma, illetve feltételezése ellen korántsem pusztán filozófiai paródiaként, hanem a saját elbeszélői stratégiák ellenpontoszó reflexiójaként is látható.

A „fogolyként szabadulás” (UF 89) egzisztenciális paradoxonja, amely a személyes szabadságot a kikerülhetetlen bezártság felszabadító felismeréseként és tudomásulvételeként rögzíti, a nyelvi kiszolgáltatottsággal szintén kényszerűen számot vető, ám abból változatos elbeszéléstechnikai eljárásokkal szabadulni vágyó (a szabadulást imitáló) narrációban ölt formát. A megfogalmazás talányos oximoronja mintha csak annak az abszurd létállapot-leírásnak lenne sűrítménye, ahogyan Camus beszél a szikla örökös rabságának kikerülhetetlenségét felismerő, ám épp ettől a felismeréstől boldoggá váló Szisüphosz győzelméről sorsa felett.⁸⁹

⁸⁸ Manfred Frank: i. m., 249.

⁸⁹ Albert Camus: Szisüphosz mítosza, ford. Nagy Géza, in Camus: *Szisüphosz mítosza*, i. k., 313–317.

A csak negativitásban, hiányként megragadható szabadság lehangoló tanulságát rögzítő, s Camus mitikus hőiséhez hasonlóan immár „tisztán látó” elbeszélő számára részben tehát ezért lesz a „melankólia azonos magával a történettel” (UF 8).

A camus-i gondolatokat tovább árnyalva a melankólia „a metafizika iránti nyitottság egy olyan világban, amely ezt anakronisztikusnak véli”, és miközben tisztában van azzal, hogy „soha nem lesz képes kikeveredni a civilizációs mítoszok közül, amelyek közepette él, mégis megpróbál kitekinteni arra, ami e mítoszok alkotta hatalmas boltozaton túl van. [...] Így aztán a melankolikus többszörös szorításban él: feltételezi ugyan, hogy a mítoszon túl van valami, amit talán »leplezetlen« vagy »tisztá« létnek lehetne mondani, de mivel életében senki nem képes eljutni oda, az is kérdéses számára, hogy tényleg van-e ilyesmi – hogy van-e »odaát«, van-e »leplezetlenség«, létezik-e »színről színre látás«.”⁹⁰

Ez a jellemzés meglehetősen pontossággal érzékelteti Krasznahorkai életművének már a modernitás alaptapasztalatát is meghatározó melankolikus hangoltságát,⁹¹ amely, ismét Camus-vel szólva, „abból meríti erejét, hogy a reménytelenséget s az élet vigasztalanságának makacs tanúsítását választja”.⁹² A melankólia, vagyis a kívülállás, az idegenség érzete, a viszonylagosság megtapasztalása,

⁹⁰ Földényi F. László: *A melankólia dicsérete*, Budapest, Jelenkor, 2017, 30, 33.

⁹¹ Jonathan Flatley: *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism*, Cambridge, MA–London, Harvard University Press, 2008, 2.

⁹² Albert Camus: *Az abszurd szabadság*, ford. Vargyas Zoltán, in Camus: *Sziszüphosz mítosza*, i. k., 248.

a töredezettségélmény, a szubjektum saját tehetetlenségének világélményként történő megtapasztalása Krasznahorkai írásaiban azonban nem csupán veszteségtudatként mutatkozik meg, hanem az abban rejlő nyugtalanság, a saját határait átlépni akaró melankolikus szubjektum Byron *Childe Harold*-ját és Chateaubriand *René*-jét idéző⁹³ állandó úton léte repetitív, egyszerre önfelszámoló és öngerjesztő (szöveg)energiájaként is jelentkezik.

S végül narratológiai irányból is érvényesnek mutatkozik mindezzel kapcsolatban Lukács György regényelméleti meglátása, amely a műalkotásban a reflexió és a végtelenség iránti sóvár (és hiábavaló) vágy összekapcsolódását a következőképp érzékelteti: „a reflektálás kényszerében és gyakorlatában lelhető fel minden igazi nagy regény melankóliája.”⁹⁴ Ebben az értelemben *Az urgai fogoly* melankóliája a mű egymást felszámoló reflexióinak lebegésében, a transzcendentális vonatkozási pontok bizonytalanná válásának narratopoétikailag érzékeltetett formaiságában is benne rejlik.

Mindezek mellett pedig rejtetten megidézi minden idők legismertebb melankóliaábrázolását, Dürer *Melancholia I.* című képét, melyen keresztül a regény áttételesen *láthatóvá* teszi saját nyelvi, ismeretelméleti megalapozhatatlanságát. A Dürer-képen felbukkanó és a művészet-történetben számtalanszor megfejteni próbált rejtélyes,

⁹³ Balajthy Ágnes: A Kelet idegensége. Krasznahorkai László útirajzai, in Uő: „Egy eredendő Műhol.” *Az utazás művészete a közelmúlt magyar irodalmában*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2019, 205–206.

⁹⁴ Lukács György: A regény elmélete, ford. Tandori Dezső, in Lukács: *A heidelbergi művészetfilozófia – A regény elmélete*, Budapest, Magvető, 1975, 538.

megmagyarázhatatlan kötömb nem egyszerűen jelképe, de megmutatkozása, megnyilvánulása a melankóliának: kicsúszik a hermeneutikai összefüggések hálójából, nincs kontextusa, idegen marad, túl van a ráción, megrendíti a tudásba vetett bizalmat.

Ez az idegenség nem egyszerűen beszüremkedik a Dürer-kép világába, de egyértelműen uralja is azt: a nem ábrázolható, a nem racionalizálható jelenlétét érzékeltetve a megjelenítés megragadhatatlan alapzatára mutat rá, s teszi egyúttal látványként értelmezhetetlenné. A melankóliával történő önazonosításával, az áttételes Dürer-utaláson keresztül a szöveg maga is e titokzatos kötömb láthatatlan, ám a narráció során mindvégig érzékeltetett, a szöveg mélyén gravitáló súlypontjára mutat rá.

Az urgai fogoly ebben az értelemben a láthatatlanná idézett düreri poliéder fennhatósága alá helyezve magát éppúgy a melankólia kimondhatatlan lényegének kommentárjaként, körülírásaként mutatkozik meg, ahogyan saját történetének megragadhatatlan „lényegét” jellemezte hasonló tanácstalansággal az elbeszélő.

A képen látható angyalfigura talán már Estike és Valuska alakjában is testet öltött, és majd a *Megjött Ézsaiás* szótlan angyalában profanizálódik újra. Ám az Idő metafizikai megragadhatatlanságát és hatalmát sugallva Dürer képe egyúttal a *Sátántangó* táj- és időábrázolása kapcsán emlegetett összefüggései óta a Krasznahorkai-életmű egészének láthatatlan emblémája is lehet.

Mivel az Abszolútum viszonylatában elgondolt, tehát szükségképpen töredékszerű, hiányos, eleve elhibázottként jellemzett utazási regény e metafizikai,

egzisztenciális, nyelvi csődállapot irodalmi megjelenítésének kudarcát szinte a schlegeli alapvetéseknek megfelelően lajstromozza, nem meglepő az elbeszélő többször hangoztatott ellenséges indulata az irodalommal szemben. Egy másik összefüggésben már idéztem az elbeszélő egyik azzal kapcsolatban hangoztatott törekvését, hogy ellenálljon „az irodalmi ösvényekre való csábításnak”, ám ez az irodalommal kapcsolatos ellenszenv még ennél is radikálisabban fogalmazódik meg a mű egy képzeletbeli párbeszédében: „ez az örökös cipekedés az irodalom, és neki ebből már elege van, de ezt értsem úgy, hogy ettől ő már okádik” (UF 76).

Ez a nyomatékos kijelentés annál is komolyabban veendő, mivel *A Théseus-általános* monológjában szinte szó szerint megismétlődik majd: „Egy összefoglaló értelem hiánya miatt eléggé meg vagyunk már törve, s ezért az okádásig túl vagyunk már az irodalmon is, amely úgy tesz, mintha volna, és egy ilyen összefoglaló értelemre rákacsint” (TÁ 15).

A megfogalmazás azt sejteti, hogy az életmű legtöbb írásához hasonlóan *Az urgai fogoly* valódi tétje szintén a mű határain kívül keresendő, hiszen a romantikus költészetfelfogással egyezően Krasznahorkainál az esztétika jellemzően metafizikává lényegül, melynek irodalmi jel(me)z)be burkolt megvalósulása, bármely rafinált elbeszéléstechnikai trükkökön át „kacsint” is az „összefoglaló értelem”, az Abszolútum felé, csakis elhibázott lehet. Az idézet emellett Lucifer szavait is felidézi *Az ember tragédiájából*: „s hiányzik az összhangzó értelem.” Krasznahorkai életműve nem csupán a létezés egészét átfogó

magyarázat lehetőségének bizonytalanságában, de a reménykedés és illúzióvesztés, küzdelem és bukás ritmúsára hullámozó felépítettségében is emlékeztet Madách fő művére, ráadásul – látni fogjuk – a *Háború és háború* egyik formai megoldása szintén a *Tragédia* szerkezetét parafrázeálja.

Alighanem ebből a nyelvileg áthatolhatatlan értelemhiányból eredeztethető, hogy az életmű későbbi darabjai egyre gyakrabban fordulnak nem irodalmi világértelmező és reprezentáló jelrendszerek felé. A kép, a hangzó zene vagy a CD-ROM a nyelvi ábrázolás menthetetlenül irodalmiságba záródó univerzumának megannyi kitérítési kísérleteként az egzisztencia világban létének, vonatkozási pontjainak precízebb bemérését célozza. Krasznahorkai életművének az irodalmiságon valóban túlmutató igényében a romantikus-posztromantikus művészetből cselet inkarnálódik: „az a felfogás, mely szerint az elme vagy a szellem számára a művészet teszi lehetővé az önmegismerést, hogy fenomenális megjelenítéssel reprezentálja önismeretét, s így a művészet teszi lehetővé eme (ön)ismeretnek a világbeli cselekvéssel, az episztemológiának az etikával lehetséges összekapcsolását.”⁹⁵

A jelrendszerek szorításából történő szabadulás végő és legradikálisabb határátlépő gesztusa majd Korin György táblájának felavatása lesz a schaffhauseni múzeum falán, mely a művészet és a valóság határvonalát

⁹⁵ Andrzej Warminski: *Readings in Interpretation: Hölderlin, Hegel, Heidegger*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985, 45.

eltörölve a mesterséges jelek világát a természeti világ megélhető valóságának színterére helyezi át. A szöveg-univerzum egy darabja itt is éppoly zavarba ejtő módon jelenik meg a valóságban, ahogy Borges *Tlön, Uq-bar, Orbis Tertius* című írása példázza a realitás fokozatos és végleges eltörlődését a tlöni „tárgyak” sorozatos felbukkanásának, elszaporodásának és hatalomátvételének eredményeképp.

Ahogy az emléktábla kihelyezésével Korin alakja a valóság részévé válik, úgy mozdul ki ezen keresztül pusztán fikciós, irodalmi státuszából a *Háború és háború*-ban megismert története is egy olyan valós életút példázataként, melynek pecsétje és hitelesítője a realitás egy mindenki által észlelhető objektuma lesz. (Amely azonban ugyanakkor maga is műtárgy, esztétikai jel, ahogyan a lakhatásra alkalmatlan Merz-féle iglu.) Ám a levéltáros öngyilkosságáról hírt adó sírkőtábla a valóság művészi okkupálásának (avagy a fikció valóság általi bekebelezésének) árát az egzisztencia pusztulásának pillanatához kötve rögzíti. Az életmű mindenkori befejeződésének és újra-nekirugaszkodásának értelmében Korin halála ugyan a regényvilág lezárulásának pillanata, ám egyúttal egy új művészeti projektum kezdete is.

V. Utazás egy helyben

(*A Théseus-általános*)

Míg *Az urgai fogoly* elbeszélőjének melankolikus ön- és létértelmezése, a *fogolyként szabadulás* abszurd egzisztencialismamodellje az 1992-es regényben egy földrajzi, nyelvi és metafizikai utazás tanulságaként jelentkezett, addig ezt a tapasztalatot *A Théseus-általános* egy zárt, a mozgást hangsúlyozottan korlátozó térben, s elbeszéléstechnikai értelemben is redukтивabb keretezettségben felhangzó beszély során helyezi ismét új optikába.

A Krasznahorkai-kötetek egymásutánját tagoló variációs elmozdulások eredményeképp a szöveg ezúttal a tudatmozgásokból adódó látásszögek, az egymást viszonylagosító reflexiók, a materiális és metafizikai regiszterek váltogatásának és egybeláttatásának narratopoétikai eljárásait cseréli egy példázatosabb, az oráció egyeduralkodó alá helyezett takarékosabb formanyelvre. A formaváltás magyarázata ez esetben magyarázható lehet azzal is, hogy a mű eredetileg egy meg nem valósult színházi előadás szövegkönyvéül íródott (NK 103–104), melynek háttérében a Krasznahorkai-próza világot már a *Sátántangó* óta érezhetően befolyásoló XIX. századi orosz irodalom egyik szövege sejlik fel: Csehov *A dohányzás ártalmasságáról* szóló írása, melynek monológjában Nyuhin

a tárgyban megjelölt témától minduntalan eltérve saját életdrámájának tragikomikus előadását nyújtja.

Az *urgai fogoly* énelbeszélése már erőteljesen megelőlegezte az oráció elemi beszédművéhez való mostani visszatérést,⁹⁶ amely ezúttal ismét egyetlen szólamba sűrítve összegzi azokat a létszemléleti problémákat, melyek az első két regény szereplőinek tudatmozgásai között osztottak meg.

A *Thézeus-általános* tehát legalább kettős értelemben, mégpedig a műfajválasztás és az egzisztencia reménytelen fogolylétét nyomatékosító témavariáció értelmében inkább természetes tovább- és újraértése, „megszüntette megőrzése” Az *urgai fogolynak*, mintsem – ahogyan a korabeli kritika egy része vélelmezte – visszavonása az addigi életműnek. Egyúttal, látni fogjuk, több irányból is a *Megjött Ézsaiás* és a *Háború és háború* nagyszabású szintézise felé mutat.

A *Thézeus-általános*ról szólva ráadásul két műről beszélünk: az 1993-as kiadást követően a szöveg ugyanis a *Meg a világ* című elbeszélésgyűjteményben bizonyos, nem jelentéktelen szövegmódosításokkal újraírt formában látott ismét napvilágot. A szöveg ezzel az önmegkettőzéssel a benne ábrázolt világ statikus zártságát megtörve elkülönбöződik önmagától, szellemkontúrokat csempész a zárt formába, mintha ebben a pulzálásban a szöveg maga is szabadulni akarna saját kötöttségeitől, s önmagán belül próbálná érzékeltetni az életmű téma- és szerepvariációinak mozgékonyágát.

⁹⁶ Szilágyi Márton: i. m., 130.

A szövegvariánsok közti oszcillációban tetten érhető, a nyomtatott mű rögzült anyagságából mindhiába kitörni próbáló mozgás e formai feszültségben mindemellett a „fogolyként szabadulni” paradox léthelyzetét, a fogság beismerését és a szabadulás vágyát is megjeleníti, érzékeltetve egyszersmind *A Théseus-általános* történetében kibontakozó fogolylét reménytelenségét is.

A szöveg módosulásainak egy része nem pusztán stílári, nyelvi-esztétikai korrekció, hanem tartalmi, jelentésbeli következményekkel is bíró változás. Ezek pedig legtöbbször egyfajta általánosító, elszemélytelenítő megszólalásmód felé lavírozzák a szöveget, melynek nyomán a beszélő én pusztá hanggá, identitás nélküli nyelvi áramlássá változik. Alighanem ezt hangsúlyozza a módosított verzióban a Samuel Beckettnek szóló ajánlás. (Amúgy a mű alcíme – *Titkos akadémiai előadások* – kimaradt az újabb szövegváltozatból.)

Krasznahorkai alighanem mint a meghatározatlan forrásból előtörő monológ mesterét idézi meg Beckettet, aki műveiben előszeretettel jelenített meg valamiféle anonim beszédet és beszélőt, egy lokalizálhatatlan nyelvi hömpölygés monoton fájdalmát. Számos szövegében (*Hogy is van ez; Semmi-szövegek; A megnevezhetetlen; Malone meghal* stb.) olyasvalaki – vagy inkább „valami” – beszél, akitől a szöveg megtagadja az azonosíthatóság otthonos alanyiségának narrációs menedékét, és *A Théseus-általános* mottója éppen erre a deperszonifikált alanyiségra hívja fel a figyelmet saját módosulásain keresztül. A beszélő én módszeresen végrehajtott redukciója, eltörlése mindemellett alighanem azokra a korabeli kritikákra adott

reakció is, amelyek az 1993-as szöveg előadóját minden gond nélkül a szerzővel azonosították.

„A narrátor a főhőssel válik azonossá, sőt mi több, a szerző pedig a narrátorral, így a szövegben jelen lévő határozott világmagyarázat most már egyértelműen az író álláspontjával azonosítható, a kínzó dilemmák immár közvetlenül az ő dilemmái⁹⁷ – írja például az egyik értelmező, egy másik kritika pedig még ehhez képest is emeli a tétet: „*A Théseus-általánosban* egyedül ő van, Krasznahorkai, az elbeszélő, a beszélő, a kritikus, a hallgatóság, belső hangok és megszólaló tudatok.”⁹⁸

Eltételezve most az efféle problémátlan behelyettesíthetőség finoman szólva is kényes voltától, a beszélő alany identifikációjával kapcsolatos jelek eltörlésével Krasznahorkai voltaképpen ennek az egyszerű azonosításnak a használhatóságát kérdőjelezi meg. (Az ajánlás a kritikusoknak szóló ironikus oldalvágás értelmében Beckett és például a megnevezhetetlen azonosságának mulatságos lehetőségét is felvetheti.)

Kimarad az átírt verzióból a beszélő megjelenését leíró rövid rész (TÁ 9), illetve eltűnik az eredetileg két ízben felbukkanó Krasznahorkai László tulajdonnév is (TÁ 15, 65). Törlődik az új változatból a monológ első előadásában emlegetett *Az ellenállás melankóliája* cím, míg a regény tartalmi ismertetése, illetve az immár anonimizált beszélő gyerekkorához kapcsolt önéletrajzi vonatkozásainak leírása és annak konklúziója viszont megmarad:

⁹⁷ Károlyi: i. m., 396.

⁹⁸ Nagy Gabriella: Az okinavai guvat, *Holmi*, 1993/12, 1753.

„Van könyv, amelyik [...] azt sugallja, hogy tudja, mi volna ez a pokol, hogy mi történt ezután, hogy tehát ez a bálna a piactéren ezerkilencszázhatvan- vagy hetvenvalahány legmélyebb bugyrában akkor mit takart volna el. [...] én magam most kijelenthetem: azt állítani, hogy van könyv, amelyik majd megmondja, amelyik majd nekünk és csak nekünk majd elmeséli, hogy egy-egy efféle óriásbálna után mi szabadul el, az vagy ármányos pimaszság, vagy aljas ostobaság, hazugság tehát, természetesen, mert hogy valójában mi szabadul el ilyenkor, azt nem tudja senki, semmilyen könyv, hiszen az a bálna azt a valamit tényleg és maradéktalanul eltakarja.” (TÁ 15–16)

Ez az a szövegrész, amelyből a (csak az első változatban közzétett) szerzői név és műcím referenciális összekapcsolásával, és ezt *A Théseus...* labirintusmotívumával egybevetve, többek az addigi életmű érvénytelenítésére, lezárására következtettek: „Krasznahorkai ugyanis *A Théseus-általánossal* önnön epikájának fõlszámolása, az elnémulás felé lépett tovább.”⁹⁹

Amennyiben a művészet létezésének és tudatosodásának előfeltétele a „világ széthullottsága és elégtelensége”,¹⁰⁰ úgy Krasznahorkai prózavilága egy hangsúlyozottan széthullott és elégtelen, az „összefoglaló értelem hiánya” (TÁ 15) által meghatározott világ létezéséről tudósítva egyszersmind a művészet és ezen belül is a saját alkotótevékenysége feltételeire, működésére és érvényességére kérdez rá.

⁹⁹ Szilágyi Márton: i. m., 136.

¹⁰⁰ Lukács: i. m., 500.

Szövegeiben ezért ütközik minduntalan a forma és a nyelv kikerülhetetlen zártságának és végességének kínzó determinációja az abszolútum, a pontosság felé túllépni vágyó szenvedéllyel, valamint az ennek lehetetlenségét minduntalan belátni kényszerülő lemondással. Ha úgy tetszik, mindebben ismét a rabság és a szabadság paradox egymásba fonódásának *Az urgai főgoly* lapjain megfogalmazott szituációja jelenik meg a forma szintjén.

Ezek az egymást is értelmező reflexív regiszterek Krasznahorkai szövegformálásában nem a „történetmondással párhuzamosan futnak, nem egymás kiegészítői, hanem egymásban levő, egymásból kinövő, egymást feltételező és együtt születő minőségek”,¹⁰¹ s így az ábrázolt világ felépítésének töredékessége és elhibázottsága formaelvként épül be a szövegbe. Az eredendő elhibázottság kiküszöbölésére irányul az életmű már emlegetett, megtorpanásokon, pseudo-befejezéseken, újakezdéseken és elmozdulásokon át történő alakítása, ahogyan innen érthető az elbeszélőnek az irodalommal kapcsolatban már *Az urgai főgoly*ban és itt, *A Théseus-általános*ban ismételten nyomatékosított megvető álláspontja is. Az „okádásig túl vagyunk már az irodalmon is” csömöre mindezen túl abban is magyarázatot lel, hogy ez az undor csak azon a nyelven, az irodalom nyelvén lehet közölhető, ami maga az undor tárgya. Ezért lehetetlen aztán az elhallgatás, a végső befejezés csendje, mert a megvetés, a hiány, az értelem és cél nélküli szétesettség közvetítése is csak egy hasonlóképp megvetett, hiányos, értelem és cél nélkülivé

¹⁰¹ Thomka: i. m., 179.

omlott, tehát szükségszerűen pontatlan s így minduntalan korrekcióra szoruló nyelven képzelhető el.

Az ellenállás melankóliájára vonatkozó szövegrész az életmű gondolati és poétikai mintázatában tehát aligha tekinthető radikális fordulatnak, hiszen éppen Krasznahorkai szövegvilágának legbensőbb, konstitutív elemei, a hiány és az abszolútum közti metafizikai távolság áthidalhatatlanságának vagy semmisségének tematizálása s az erről szóló nyelvi közvetítés kikerülhetetlen elvétését rögzítő narratopoétikai eljárások játéka ismerhető benne fel.

A „mit takar el a bálna?” kérdésének megválaszolhatatlanságában az abszolútum fájdalmas hiánytapasztalata mutatkozik meg, ami azonban csakis ahhoz a vágyott teljességhez *képest* tételezheti magát hiánynak, amelyet ebben a negatív formában így mégis megjeleníthet: valami csak egy „egész” töredékeként lehet hiányos. A bálna talányos szimbóluma *Az ellenállás melankóliája* egyik központi trópusaként nem pusztán a regény értelmezési kísérleteinek lényeges fókusza és az életmű egyik „brand”-je, de szimbólumként, trópusként Krasznahorkai alkotói szemléletének és nyelvi magatartásának kiemelkedően fontos eleme is. *A Théseus-általános* orátora e szövegrészben a prózai életmű egy lényeges építőelemét úgy vonja kritika alá, hogy érzékelteti, e revízió maga is a szövegvilág megalkotottságának szerves eleme.

A „Szimbólum” fókuszba helyezése, majd egyidejű dekonstruálása, kiürítése ismét rávilágít Krasznahorkai poétikájának a német romantikához, főleg Novalis és a Schlegel fivérek költészetbölcseletéhez fűződő termékeny kapcsolatára, továbbá felhívja a figyelmet szimbó-

lumhasználatának szintén a kora romantika e kedvenc trópusát megidéző jelentőségére is.

A szimbólum, ami ugyanis épp „a romantika zűrzavara közepette jutott hatalomra”,¹⁰² Krasznahorkai nyelvhasználatának szintén meghatározó alakzata. Nem véletlen, hogy épp ezt tette elemzésének tárgyává a szöveg beszélője, minthogy benne „megszólal egy metafizikai háttér is”, amely által „lehetőség van arra, hogy az érzékitől elvezettessünk az istenihez”.¹⁰³

Mármost éppen *e* távolság leküzdésének vágya határozza meg Krasznahorkai írásainak létszemléleti irányultságát, s ugyanez jelenik meg meghatározó történet- és jelentésképző motívumaiban, így az úton lét vagy a határ képeinek folytonos jelenlétében, a szövegek materiális és metafizikai regisztereket egybeláttató vizionárius realizmusában vagy a témavariációk, pontosítások, újrake-retező perspektívaváltások narrációs eljárásaiban: ám a szövegek tanúsága szerint épp ezen „istenihez” történő elvezettetés különösebb reménye nélkül.

A „távolság” fogalma *A Thészus-általános*ban többször tematizálódik, mégpedig minden egyes előfordulásakor egyszerre térbeli és metafizikai minőségként is érthetően, s a különböző szövegösszefüggésekben felbukkanva eltérő jelentéslehetőségek közös derengésében kapcsolja össze a jeleneteket. Az előadót és hallgatóságát elválasztó távolság bemérése (TÁ 29), a clochard és a rendőr

¹⁰² Walter Benjamin: A német szomorújáték eredete, ford. Rajnai László, in Benjamin: *Angelus Novus*, i. k., 358.

¹⁰³ Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*, ford. Bonyhai Gábor, Budapest, Gondolat, 1984, 71.

történetbetétjében az őket elválasztó, többször is kihangsúlyozott tízméternyi tér (TÁ 48, 51), illetve a postai jelenetben az elbeszélőt előbb az ügyintézőtől, majd a táviratot feladó, angyalszerű nőtől elválasztó – egyébként szintén nyolc-tíz méternyinek nevezett – távolság rögzítése (TÁ 83) e három jelenetet olyan parabola-füzérként olvastatja egybe, amelyek együttesen kísérlik meg a mindannyiukban közös térkategória jelentésének körülírását.

A clochard-jelenetben erőszak és alávetettség, szabadság és korlátozottság, jó és rossz zónáinak vonatkozási tere, egymásnak való kiszolgáltatottsága sejlik fel, ami pedig az oráció létmódjának önjellemzésekként a nyelv és a megértés, a beszéd és a hallgatás személyközi és egyben hermeneutikai kérdéskörét mozgósítva sugárzik át az előadó és az őt hallgató arctalan és néma közönség kapcsolatára. A postai történet pedig mindezt a kommunikáció hiábavalóságának, bármiféle „üzenet” közvetíthetőségének, a „jelentés” rögzíthetetlenségének reménytelen érzetében s az „én” mindezekből következő megválthatatlanságának tapasztalatában összegzi. (A postajelenet talán a *Duinói Elégiák* – *A tizedik elégia* soraira is utal, ahol a posta és a templom egy Angyal által eltaposandó vigaszpiac [Trostmark] képében egyesül.)

A „távolság” kategóriájának magyarázata ezekben a példázatbetétekben éppúgy nem a racionális jelentésadás fogalmi nyelvén történik, ahogyan az előadó az egyes előadások tárgyául kijelölt témák értelmezését is távoli közelítések, asszociatív képzettársításokon nyugvó jelenet-mozzanatok, többek között épp az iménti szimbolikus példázatok összeszövésével kíséri meg.

A tárgymegjelölések elvileg ugyan kijelölik az egyes előadások kereteit, jelesül a „szomorúság” (TÁ 9), a „lázadás” (TÁ 34) és a „tulajdon” (TÁ 74) témaköreit, ám ezeknek nem csupán kifejtésük történik e költői utalások asszociatív nyelvén, de *Az urgai fogoly* elbeszélőjének narratív gondjaival egyezően az oráció klasszikus szabályait egyébként betartó előadások végén szereplő summázatuk sem fedi föl lényegüket (TÁ 25, 54, 100).

A Théseus-általános nyelve a távolság leküzdhetetlenségének esztétikai beismerése és reprezentációja.

És e tekintetben tűnik nagyon beszédes összefüggésnek, hogy a *Megy a világ* című elbeszéléskötetben ismét megjelentetett szöveg olyan novellák közt találja meg új helyét, amelyek többségének főszereplője valamilyen módon ki akar lépni a világból, s ahol csaknem minden történetben a kivonulás, a távolság áthidalásának vágya bukkan fel, gyakran akár csupán egy-egy határozott állítás formájában. Az írások ezeken keresztül az alany és a tér viszonyának bemérését, az irányok, mozgáslehetőségek feltételeit, vagyis a *távolság* metafizikáját poetizálják.¹⁰⁴ *A Théseus-általános* elbeszélője egy ízben látótávolsága elvesztéséről beszélve egyébként hasonló egyértelműséggel szintén a menekülés vágyára és reménytelenségére utal (TÁ 72).

„El kell innen menni” (*Bolyongás állva* [MV 9]), „Le akarom hagyni a Földet” (*A sebességről* [MV 15]), „Egy cinikus önfelszámolás kellős közepén vagyunk” (*Felejtetni akar* [MV 20]), „Milyen szép volna egy világ, és ezt

¹⁰⁴ Vö. Bagi Zsolt: *Kitörni a világból, Műút*, 2013/8.

a világot úgy befejezni, hogy...” (*Milyen szép* [MV 22]), olvashatjuk például a kötet első elbeszéléseiben.

Az *Az a Gagarin* elbeszélője azzal indít, hogy „Még nem akarok meghalni, csak elhagyni a Földet” (MV 218), míg az utolsó történet, az e tekintetben is beszédes című *Nem kell innen semmi* az „Én itt hagynék mindent” kijelentéssel indul. *Az isztambuli hattyú* üres lapjai pedig *A Théseus...* orátorának, aki „úgy próbál beszélni, mint aki mélyen hallgat” (TÁ 59), heideggeri inspirációjú feladatát, a nyelv és a némaság közti távolság megszüntetését demonstrálják.

A bálna jelentésének elbizonytalanítása szorosan kapcsolódik *A Théseus...* szimbolikus, példázatos, sejtetéseken, asszociatív kapcsolódásokon nyugvó megalkotottságához s a szimbólum trópusában rejlő, az emberit és a metafizikait elválasztó távolság áthidalhatóságának kérdésköréhez. S jóllehet a passzus eredetileg csak az 1992-es regény szimbólumértésére vonatkozik, eléggé nyilvánvaló, hogy mindez az előadó saját történeteinek magyarázhatóságát is érinti. Ha ugyanis a szimbólum jelentésének felfejtését „nem tudja senki, semmiféle könyv, hiszen az a bálna azt a valamit tényleg és maradéktalanul eltakarja”, akkor *A Théseus-általános* előadásában kifejtetni kívánt fogalmak köré gombolyodó példázatos megközelítések sem felfedik, hanem éppígy eltakarják a tárgyakat.

A szimbólum mint szövegépítő és jelentésgeneráló trópus használhatóságának megkérdőjelezése a regényben nem pusztán nyelvi, hanem létszemléleti problémaként is jelentkezik, hiszen a szimbólumhasználat minden esetben szükségszerűen feltételez egy metafizikát (éppen az

itt megtagadott „összefoglaló értelmet”), amelynek sejtetésére, megismerésére a maga „érzéki léte”¹⁰⁵ által válik.

Ebből többek közt egyszerre két, egyformán agnosztikus belátás lehetősége is következik: a bálna által eltakart „valami” vagy mindörökre fedésben, hozzáférhetetlen marad, vagy pedig a bálna teste azt takarja el, hogy nincs mögötte semmi, eltűnt mögüle az értelem, nincs *mit* eltakarni tehát.

Krasznahorkai prózapoétikai eljárásai már első elbeszélései óta részint épp e lehetőségek együttes lebegtetésében formálták szövegei világát.

E nyelvi és metafizikai szkepszis protagonistájaként jellemezheti magát harmadik előadásában *A Théseus-átlános* orátora olyan beszélőként, mint aki már „a világtól való búcsúzás kutató tánclépéseiben teljesen elmerült” (TÁ 59–60). A beszéd és a hallgatás összefüggéseinek Krasznahorkai elbeszélői gondjait is befolyásoló kérdése az életművön végigfutó motívumvariációk egyik első példájaként már a *Sátántangó*-ban is felbukkan a doktor gondolataiban, aki inkább „a hallgatást választaná a megnevezés állandó gyötrelme helyett”, és „jeltelenül feloldódna az amúgy is sürgetően hívogató végleges csendben” (st 73).

Az abszurd, központi értelem nélkül magyarázhatatlanná hulló világban maga az alkotás sem kínálhat kiutat a szellem betegségéből, fogalmaz Camus, mivel az maga is a betegség egyik tünete. Ennek felismerése és rögzítése,

¹⁰⁵ Gadamer: i. m.

valamint az e felismerésről szóló tudás esztétikai minőséggé emelése a sziszüphoszi abszurd alkotó metaforikus szerepében láttatja A *Théseus-általános* rétorát, aki – ismét Camus-vel szólva – tudja, hogy „alkotni vagy nem alkotni, a kettő egyre megy. Az abszurd alkotó nem ragaszkodik a művéhez. Akár le is mondhatna róla.”¹⁰⁶

A kényszerű befejezés és a kínzó újrakezdés keretei közt szituálódó, saját feleslegességük és csonkaságuk tudásának folyamatosan hangot adó Krasznahorkai-művek a létezés és az alkotás egyazon abszurdításának jelzései.

A tánclépésekben történő kivonulás említése maga is olyan duplafenekű mondat, amely az irodalomból való kilépés bejelentését hangsúlyos irodalmi allúziókat sejtető formában bocsátja közre. Hiszen a tánclépések említése viszonylag egyértelműen utal vissza a *Sátántangó* táncrendjére, illetve *Az ellenállás melankóliája* zenébölcseleti meglátásokon nyugvó szerkezetére, és előlegzi meg a *Bárá Wenckheim hazatér* Karmestere által levezenyelt majdani regényzajlás narrációs ritmusát is.

A tánclépések metaforikája az abszurd ismeretelmélet említett camus-i gondolatmenetében is felbukkanó kép, amely érdekes módon épp „az abszurd, a remény s a halál” „bonyolult táncát”¹⁰⁷ elemezni köteles szellem működésének illusztrálása kapcsán kerül ott is elő.

Ez az összefüggés talán nem csak a *Sátántangó* „táncrendjét” értelmezi e filozófiai-metafizikai kategóriák

¹⁰⁶ Albert Camus: Az abszurd alkotás, ford. Vargyas Zoltán, in Camus: *Sziszüphosz mítosza*, i. k., 287–289.

¹⁰⁷ Albert Camus: Abszurd gondolatmenet, ford. Vargyas Zoltán, in Uő: *Sziszüphosz mítosza*, i. k., 201.

mozgássoraként, de a Krasznahorkai-próza általános gondolati mozgásirányainak, ritmusának, narratív koreográfiájának is lényegi jellemzését nyújtja.

Az urgai fogoly elbeszélőjéhez hasonlóan a fogolylét *A Théseus-általános* előadásaiban is a metafizikai, nyelvi és alkotói rabság közös hálójából szövődik, ami az elbeszélések előrehaladtával fokozatosan zárja körbe az előadót, egészen az „Uraim, akkor én kész vagyok. Az előadásnak vége. Indulhatunk” (TÁ 105) végpontjáig. A mű felépítésében ez a folyamatszerűség kettős értelemben is megfigyelhető: az egyes előadások mikrotörténetei, példázatai a beszélő életkorát a gyerekkortól a felnőttkorig kísérik végig (a kisfiúként látott bálna emlékétől a kreuzbergi történeten át a postai jelenetig), s a fogolylét felismerése is csak egy lassacskán egyre bizonyosabbá váló érzés folyamatában, s az ennek egyre határozottabban hangot adó előadó mondataiban tudatosul („Nem szeretek bezárt teremben beszélni” [TÁ 34], „Önök engem egész egyszerűen bezártak ide” [TÁ 50], „Fogságba ejtésem hetedik napja” [TÁ 60]).

Valójában tehát nem arról van szó, hogy a beszéd előrehaladásával párhuzamosan, vagyis attól mintegy függetlenül záródnának a beszélő köré a falak, hanem hogy éppen az időben terjedő nyelv az, ami lassacskán maga zárja egy térbeliként materializálódó labirintusba az orátort, aki ebben az értelemben – Max Weber parafrázálva – olyan pók, aki a maga szötte háló foglya lesz. Hiszen, ahogyan már szó esett erről, az elhallgatás igényének magyarázata és nyilvánossá tétele maga is csak a beszélő köré mind átláthatatlanabbul csavarodó nyelv segítségével

történhet, ahogyan az irodalommal történő leszámolás is egy végtelenbe hullámoztató irodalmi beszély labirintusába vezet. A szabadulás mind makacsabb vágya („Ki akarok menni” [TÁ 55]) fokozatosan szorítja a labirintus egyre átláthatatlanabb járatai közé az előadót, s így a szöveg jelentés kiépülése az egzisztencia kikerülhetetlen elvesztését Irimiás a *Sátántangó* kapcsán már elemzett csapdászituációjának paradox logikája szerint jeleníti meg.

Egy helyütt egyébként a falak, a padló, a puritán berendezés vakító fehérségének említésével (TÁ 89) a szöveg a bezártságot valamiféle klinikai, orvosi jellegű elkülönítésként is érzékelteti, melyen keresztül *A Théseus-általános* beszélője számos, szintén elmeegógyintézetbe kerülő Krasznahorkai-szereplővel kerülhet szövegközi kapcsolatba Pálniktól az *Az a Gagarin* elbeszélőjén át az *Aprómunka egy palotáért* vagy a *Zsömle odavan* hőségig. Ez az összefüggés ismét a megismerés és az örület, illetve a társadalmi normativitás és az autonóm létezés Krasznahorkai több szövegében is tematizálódó kölcsönösségi viszonyát villantja fel halványan.

Paradox módon *A Théseus-általános* az irodalomtól történő búcsúzás jegyében további irodalmi utalások sokaságát építi magába, s így mindinkább a kulturális kapcsolódások, szövegáthallások maga építette hálózatának foglyává válik. A már emlegetett vonatkozásokon túl a *Sátántangó* Carlo Collodi *Pinokkió kalandjainak* egyik, a pénzfa ültetését leíró fejezetét parafrázáló jelenetere utal például vissza a harmadik előadás „egy csokor esztikének is határozottan pénzsza van” szófordulata

(TÁ 68–69), míg a második előadás konklúziója, a „Van gonosz” (TÁ 54), egyszerre tesz lehetővé szövegközi áthallást *Az urgai fogoly*ban elhangzó felismeréssel, mely szerint „*van pokol*” (UF 132), és kapcsolódást *Az ellenállás melankóliája* Hercegével, amire a hallgatóság felé egy ízben a „Hercegem!” megszólítással forduló előadó rá is erősít (TÁ 26).

Az apokaliptikus világhallapot jellemzéseként megidéződik továbbá a *Jézus menyasszonya* vizionárius társadalomképe („valamelyik utcai gárda, a Hajnóczy, vagy mindegy most, melyik, az egyik a rengeteg közül, üldöz valakit lövészi engedéllyel, vagy csak fogásra” [TÁ 87]), és a fogva tartásának helyszínét kétszer is kastélyként emlegető elbeszélő Kafka parabolisztikus szövegvilága felé is utat nyit (TÁ 64, 89). A mű átdolgozott újraközlése érdekes módon azonban mintha tompítani szeretné a történet erőteljesebb metafizikai hangsúlyait, és nem, illetve csak módosítva tartalmazza például azt a szövegrészt, amely *A kastély* felé irányító, spirituálisabb megközelítés felé billenthetné a magyarázatot:

„Uram, maga azt hiszi, hogy azért, mert egy ajtószárnyat el tud mozdítani a zsanérján, attól azon az ajtón már ki is lehet menni?! Égi lakatost hívjanak, ha nem megy másként, kérem.” (TÁ 55) Ez a részlet a módosított szövegformában ugyanis már a következőképpen szerepel: „Hogy nézzem csak meg jobban, mert már nyitva is van? Na jó, de mit akarnak megint ezek a kommandósok?” (MV 58)

Számos olyan mozzanat is feltűnik azonban a műben, amelyek a terjeszkedő labirintus *majdani* járatai felé

vezetnek – tárgyszerűbben fogalmazva: a tudatosan építkező életmű következő szövegeiben jutnak majd újabb szerephez. Így például a postán címzett nélkül feladni kívánt, a pótlólag beillesztett „hiába” szóval kiegészített távirat a *Megjött Ézsaiás* levélformájának egyik fontos előkészítője lesz, míg a regénybeli létszituáció minduntalan felemlegetett, a Hajnóczy-utalás segítségével is érzékeltetett fenyegetettségét összegző mondat, mely szerint „a béke állapota már nem áll fenn, és azért nem, mert a háború állapota áll fenn” (TÁ 98), a *Háború és háború* világát előlegezi, s ismétli egyúttal a hitét elvesztett Valuska hajdani felismerését. A „háborús helyzet” mibenlétét pedig majd a *Megjött Ézsaiás* kultúr- és történetfilozófiai utaláshálója fogja egy részletekbe menő romlásvízió prófécijában kibontani.

Radnóti Sándor szerencsés kifejezése, az „ontológiai ostromállapot”¹⁰⁸ annak idején ugyan a *Sátántangó* világállapotának jellemzésére szolgált, ám jól érezhetően az azóta ismert életmű lefedésére is működőképesnek tűnik.

És minden bizonnyal Korin György előbb sikertelen, majd eredményesen végrehajtott öngyilkosságát készíti elő az a jelenet, amelyben fogva tartóitól a beszélő többek közt egy pisztolyt kér – ami a csehovi szabályok szerint a *Megjött Ézsaiás* és a *Háború és háború* végén annak rendje-módja szerint el is fog sülni.

Korin már itt előrevetített öngyilkossága *Az urgai fogoly* és *A Théseus-általános* eltérő narrációs és poétikai módszerekkel színre vitt és a *Megjött Ézsaiás*

¹⁰⁸ Radnóti: i. m., 20.

történetfilozófiai keretezésében nagyobb távlatba helyezett nyelvi, alkotói és metafizikai válságanalízisének egzisztenciális konzekvenciáját vonja majd le. Ám Korin emléktáblájának műalkotásként történő majdani megalkotása az életmű „táncrendjének” ritmusa szerint ismét csak a folytatás felé mozdítja tovább a vég, a (művészi) elhallgatás beszédes csendjét.

VI. Az örökkévalóság felé

(Megjött Ézsaiás; Háború és háború)

„Költészet az emberi nem anyanyelve: miként régibb a kertművelés, mint a szántás-vetés, régibb a festészet, mint az írás, régibb az ének, mint a beszéd; régebbiek a példázatok, mint a következtetések, régibb a csere, mint a kereskedelem.”¹⁰⁹

„Beszélni annyi, mint fordítani – egy angyali nyelvből egy emberi nyelvre, vagyis gondolatokat szavakba, dolgokat nevekbe, képeket jelekbe áttenni; amelyek lehetnek költőiek vagy küriologikusak, történetiek vagy szimbolikusak avagy hieroglif jellegűek, és filozofikusak vagy karakterisztikusak. A fordításnak (értsd beszédnek) ez a fajtája minden másnál jobban megegyezik a tapéták fonák oldalával.”¹¹⁰

Hamann írásainak e két talán legismertebb, aforisztikus megfogalmazása egyrészt nehezen emelhető ki gondolkodásának tágabb történeti összefüggéseiből, és immár talán filozófiai utóéletük erős értelmezéseitől sem függetleníthető. A Hamannat értelmező Benjamin, az őt vizsgáló de Man vagy a mindegyiküket dekonstruáló Derrida filozófiai párbeszéde – melynek érdekes

¹⁰⁹ Hamann: i. m., 176.

¹¹⁰ Uo. 177–178.

összefoglalóját nyújtja könyvének *Babel: a nyelvzavarról* című fejezetében Kocziszký Éva¹¹¹ – mégis fontos szempontokkal segíthet hozzá a fordítás művészetbölcseleti kérdéskörének megközelítéséhez Krasznahorkai próza-világában.

Az „eredet” mibenlétének feltérképezése szövegeinek különböző sűrűsödési pontjain egyszerre sejlik fel metafizikai, nyelvbölcseleti és egzisztenciálfilozófiai akcentusban, ám egyszersmind e lehetőségek ironikus visszavonásaként is, egyképp kínálva fel így a szövegek szakrális és profán, transzcendens és vulgáris, komoly és groteszk olvasati lehetőségeit, valamint e fogalmi ellentétpárok érvénytelenítését is.

Ezek a kettősségek a *Sátántangó* világmodelljét elemezve a szerző első regényét ünneplő nagylegzetű méltatásokban is említésre kerültek. Radnóti Sándor a regényen belül létrejövő „interpretációs feszültségtér”-ről beszél, ami a reális és az irreális, illetve „az egyetemes egzisztenciális és a konkrét szociális” közt gravitálva a realitást „démonikus fantazmagóriaként” érzékelteti.¹¹² Balassa Péter ehhez hasonló értelemben rögzíti a mű „vizionárius realizmus”-át, ami a „fantasztikumot is egy reális működés megnyilatkozásaként” kezeli.¹¹³ A *Sátántangó* létszemléleti-poétikai alapjaira vonatkozó észrevételeik érvényét pedig utólag is fényesen igazolja az esztétikum mibenlétének és megragadhatóságának, az alkotás

¹¹¹ Kocziszký Éva: *J. G. Hamann és a modernitás kritikája*, Budapest, Hermeneutikai Kutatóközpont, 2000, 96–121.

¹¹² Radnóti: i. m., 27–28.

¹¹³ Balassa: i. m., 40.

folyamatának gyakran a saját szerzői műhelyt is értelmező történeteket magába foglaló *Seiobo járt odalent* egyik írásának, az *Inoue Kazuyuki mester élete és művészete* című történet egy részlete: „nem lehet elválasztani valamit valamitől, nincs isten, valami távoli tartományban, nincs föld, őtőle messze, idelent, és nincs transzcendens birodalom, valahol máshol, mint ahol te vagy, mindaz, amit transzcendensnek és földinek nevezel, az egy és ugyanaz” (SJO 228).

Az antipólusok azonban kimondatlanul is egy olyan láthatatlan középponti értéktartomány feltételezésén nyugszanak, amelyhez *képest* nyerhetnek csak értelmet egymás ellentéteiként a fogalmak. Ám éppen ez a bizonyos rendező középponti elv az, melynek létezése és hozzáférhetősége már az addigi Krasznahorkai-regényekben is kétségesnek bizonyult.

A *Sátántangó* esetében a pusztulástörténet éppenséggel e láthatatlan értékdimenzió mint megragadhatatlan, hozzáférhetetlen, múltba veszett – vagy soha nem is létezett – eredeti teljesség fragmentumokká roncsolódásának egyik következményeként *is* érthető. Hasonló módon látható a pontosítások, témavariációs játékok, ismétlések, s általában, a „fordítás” tevékenységének hangsúlyos narrációba emelése, sőt az elbeszélői módszert befolyásoló tudat- és szólambeágyazódások kidolgozottságának Krasznahorkai prózáját szintén meghatározó működése. A kifejezés egyes műveken belüli, ugyanakkor műről műre átívelő tökéletesítését, pontosítását célzó szerzői szándék, a perspektívák, hangok, látás- és beszédmódok egymásba rétegzése, váltogatása mint lehetséges nyelv- és

formamódok *fordításai* jelennek meg, amelyek egymáshoz való viszonya ismét csak a pontatlanság, roncsoltság, a hiba állandóan kiküszöbölendő jelenlétét, illetve ezzel összefüggésben a valami tökéletesebb felé vagy attól eltartó elmozdulások képzetét sejteti.

Ám a pusztulás- és bukásfolyamatokba ágyazódva nem csupán az „eredet” elérése, de annak pusztta léte is bizonytalanná válik a művekben. A regények cselekményének megszűnésbe hajló íve mintegy illusztrálja, cselekményesíti a bennük megmutatkozó metafizikai szkepszist, amelyet azonban a sorsuk jobbra fordulásában makacs kitartással reménykedő szereplők próbálkozásai rendre ellenpontoznak. Ebben a széttartó kettősségben a művek mélyebb dimenzióiban munkáló metafizikai aggodalom marad megválaszolatlan lebegésben.

Az eredet, a transzcendencia, a metafizikai alapzat megragadhatóságának igenlése, tagadása, illetve érvénytelennek minősítése így olyan hárompólusú, ám minduntalan egymásba játszó vonatkozási rendszert képez meg a szövegekben, amelyek mindegyikéhez szólamok, tudatok, események, motívumok kapcsolódnak, amelyek egymással folyamatos interakcióban működve mobilizálják, relativizálják, újabb összefüggésekben árnyalva igazolják vagy épp cáfolják a lehetőségeket.

A „fordítás” és az „eredet” egymástól nem függetleníthető problémaköre a kezdetektől meghatározó jelentőségű Krasznahorkai prózavilágában. A *Sátántangó* rendőrfogalmazóinak már emlegetett abszurd fordítási kísérlete a művön belüli „valóság” és a róla adható interpretációk mulatságos ütköztetésével a nyelv, a jelentésadás

bizonytalansága mellett a valóság nyelvi meghatározottságából fakadó értelmezői erőszak kikerülhetetlenségére is felhívja a figyelmet, *Az állomáskereső* hőse pedig az eredeti, transzcendens nyelv meghallásának ábrándját kergetve keresgél a rádióhullámokon.

Míg a *Sátántangó* jelenete a metafizikai eredet elérhetőségét és/vagy létezését megjelenítő kérdésére adott egyik tagadólagos válaszként a hatalom akarásán nyugvó „megalkotandó igazság” nietzschei elképzelését¹¹⁴ fordítja komikussá, *Az állomáskereső* nem az eredet eltörlésének, hanem sóvár feltételezésének személyes következményeit jeleníti meg. Krasznahorkai írásai az „eredet”, a „metafizikum” dimenzióját hiányalakzatként építik a szövegekbe, s az ehhez való lehetséges viszonyulásokat formálják cselekménnyé. Krasznahorkai szövegvilágában az „eredet” hiányának vagy bizonytalanságának hol erősebb, hol derengőbb fénnel történő *megmutatkozása* a nyelv kulturális komplexumában, logikájában, tradicionális rendjében formálja a szereplők illúzióit és sorstörténeteit.

Az aszimmetrikus fogalompárok viszonylagosító, a nyelvi szerkezet világtükröző logikájának megkérdőjelezésére irányuló poétika ebben az értelemben hol a nyelv által hordozott, teremtett isteneszme újraértésére, hol

¹¹⁴ A sok idevágó Nietzsche-szöveghely közül például: „Az igazság tehát nem valami létező, megtalálható és fellelhető – hanem valami megalkotandó, ami nevet ad egy folyamatnak vagy inkább győzni vágyó akarattal, amely soha véget nem ér, soha nem fogy el: az igazság, mint processus ad infinitum, egyfajta aktív meghatározottság, nem pedig valaminek a tudatosulása, ami »mágnavalóan« szilárd és meghatározott. Egy szóval: »a hatalom akarása.«” Friedrich Nietzsche: *A hatalom akarása*, ford. Romhányi Török Gábor, Budapest, Cartaphilus, 2002, 243.

annak megalapozására, hol pedig száműzésére tesz kísérletet. Herman esetében a nyelvi rend felforgatásának radikális következményeként a humán létből történő önmegsemmisítő kilépés lehetősége már szóba került, és ehhez hasonló megoldást képvisel a *Herscht* 07769-ben Florian karaktere is. Más szereplők azonban e kivonulás kevésbé végletes megoldásait választják. A *Báró Wenckheim hazatér*ben a Tanár úr például a társadalomnak hátat fordítva tüzi ki célul maga elé a gondolkodás programszerű felszámolását (leszámolva ilyképp a nyelvvel is), ahogyan *Az ellenállás melankóliájában* Eszter György bezárkózása is valami ilyesmire utal, sőt már *Az állomáskereső* Pálnikja is az „óvóhelyül szolgáló »kombinátszobában« húzódott meg, és megpróbált nem tudomást venni a körülötte burjánzó, elhatalmasodott tébolyról” (KV 100).

De az *Aprómunka egy palotááért* bolondokházába kerülő főhőse is efféle normaszegőként lép ki a társadalmi szabályrendből, ahogy a *Megy a világ* című novelláskötetben az *Az a Gagarin* beszélője szintén elmeegógyintézetből írja feljegyzéseit. A pillanatnyilag utolsó mű, a *Zsömle odavan* középponti karaktere szintén zárt intézetben fejezi be a társadalmi valóságtól már amúgy is rég eloldódott életét.

Krasznahorkai írásaiban a „*Reden ist Übersetzen*” hamanni elképzelése egy *bölcseleti* probléma következetes *poétikai* végiggondolásaként jelentkezik, ami azonban épp e hamanni gondolatokat érvényesítve aligha csupán esztétikai tétekkel bír. A nyelv, a műalkotás metafizikai fenoménként lehetséges elképzelését akár szerzői intencióként igazolja a *Háború és háború* „talált” kéziratának

szövegbeli jellemzése, amely Krasznahorkai prózavilágának, pontosabban az életmű megírhatatlan lényegének önjellemzéseként olvasható.

A regény előzeteseként napvilágot látott *Megjött Ézsaiás*ban – amely maga is az „eljövetelét” hírül adó előzetes szövegelek kiteljesedése, testet öltése¹¹⁵ – a bisztróba berontó Korin első mondata az ott magányosan iszogató férfi felé így hangzik: „*Drága Angyal, én már régóta kerestelek.*” Ez a meghökkentő, még Korin részegségével sem magyarázható megszólítás a cím által már eleve erőteljesen sugallt bibliai várakozásokat látszik igazolni, illetve a helyszín és a szereplők igencsak profán kontextusába helyezve egyszersmind vissza is vonni. Ezzel együtt mégis odakapcsol a csendből táplálkozó *Engelsprache* hamanni problémájához, ugyanis az Angyálnak nevezett férfi nemcsak ekkor, de a szöveg során végig néma marad, ám Korin profetikus átokbeszéde¹¹⁶ paradox módon mintha épp e hallgatásból merítené erejét, ezt a hallgatást fordítaná beszéddé.

Hasonlóképpen ír az *Aesthetica* a nyelv kialakulásával kapcsolatban: „Mély alvás volt őseink pihenése; és mozgásuk mámoros tánc. Hét napon át ültek a gondolkodás

¹¹⁵ A mű előzetesei *Egy mondat* címmel különböző kulturális lapokban jelentek meg: *Holmi*, 1996/6, 892–893; *Magyar Narancs*, 1996. május 16., Kulturális melléklet, V; *Jelenkor*, 1996/4, 305; *Jelenkor*, 1996/10, 872; *Alföld*, 1996/11, 3–4; *Alföld*, 1997/7, 40; *2000*, 1996/12, 23; *2000*, 1997/6, 25.

¹¹⁶ „legalább az átkozódó nyelv ereje teremtsen meg egy olyan birodalmat, ahol a szavak súlyától e példátlanul visszataszító emberfajta alatt bezakad a föld” – mondja egy helyütt Korin. A megszólalás egyetlen érvényes beszédműfajának tekintett „átok” majd a *Báró Wenckheim hazatér* lapjain, *A magyarokhoz* című lenyűgöző nagymonológ vádiratában bukkan fel ismét (BWH 421–479).

vagy a csodálkozás csendjében; – majd felnyitották szájukat – szárnyaló mondásokra.”¹¹⁷

Korin fordításként elképzelt beszéde a dolgok néma nyelvét úgy teszi hallhatóvá, hogy összekapcsolja magát saját alapjaival, a hallgatással, és ezzel mintegy létezni engedi, életre hívja a dolgokat. A jelenet új perspektívából láttatja *A Théseus-általános* előadójának a beszéd és a hallgatás összekapcsolására irányuló vágyát, de akár *Az isztambuli hattyú* üres lapjait is.

Korin a férfi némaságából meríti szavait, ám e „forrás” édeni tisztaságát erőteljesen groteszkké színezi vagy épp ellenpontozza az angyalként (egy másik szöveghelyen jeruzsálemi papként) megnevezett férfi (a „próféta” Korinhoz hasonló) lepusztultsága. Korin „fordítása” azonban a szöveg több pontján maga is lejegyzettnek bizonyul. Egyre kásásabbá váló szavait ugyanis – melyeket ráadásul „föltehetően már csak égi és földi jegyzője számára érthető”-nek nevez – egy közbeékelt hang időnként korrigálja, kommentálja, és ezzel egy tágabb elbeszélői keretbe helyezi.

Korin fordítása tehát maga is tolmácsolásra szorul, és csak e fordításon keresztül válik valamennyire hozzáférhetővé és érthetővé. A szöveg ezzel egy újabb közvetítőt épít a „dolgok” *igazi* nyelve és az olvasói értelem közé, további lépéssel távolodva az „eredet” vélelmezett tisztaságától.

A kinyilatkoztatás rejtőzködő alanya, origója ezzel valamiféle titok hordozójává is válik, hiszen „ugyanaz

¹¹⁷ Hamann: i. m., 176.

jelenti ki magát benne, aki egyúttal el is rejti önmagát”.¹¹⁸

Az angyal és a próféta figurájának tragikomikus destruálása és a lepusztult helyszín kevéssé édeni közegének ábrázolása mellett a szöveg hasonló távolító effektusa a kocsmá háttérében az idős homelesssek közt zajló, érzékenien megjelenített szerelmi jelenet pantomimje. A pár hangsúlyos némasága még jobban elmélyíti az Angyal súlyos hallgatását, és ellenpontozza ugyanakkor Korin áradó beszédét. Vegetatív, roncsolt testiségük pedig a profetikus emelkedettségű *szellemi* regiszter *testivé* fordításaként egy Beckett-dráma naturális színpadképébe helyezi Korin előadását.

Műfaját illetően a *Megjött Ézsaiás* egyébiránt levél, azaz maga is a feladó és a címzett közti közvetítettség terébe helyezi magát, mint egy lehetséges és remélt kapcsolat, kapcsolódás, összeköttetés médiuma. Ez a megoldás egyrészt a szöveg kommunikációs nehézségeket érintő nyelvbölcseleti-metafizikai kérdéskörének tökéletes formai reprezentációja, hiszen önmagát egy hangsúlyozottan átmeneti, a levelekhez hasonló állandó úton létben láttatja, ami nem csupán a Korin és az Angyal, illetve a *Megjött Ézsaiás* és annak olvasója közti távolságot jelzi és igyekszik áthidalni, de a *Théseus-általános* és a *Háború és háború* közti összeköttetés hordozója is.

A *Théseus-általános* postai jelenetében feladott, címzett nélküli üzenet ugyanis alighanem kapcsolatba hozható a

¹¹⁸ Paul Ricoeur: A kinyilatkoztatás eszméjének hermeneutikai megalapozása, ford. Bogárdi Szabó István, in Ricoeur: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, Budapest, Osiris, 1999, 135–137.

Megjött Ézsaiás hasonlóképp címzett nélküli „küldeményével”. Selyem Zsuzsa egy érzékeny olvasatában¹¹⁹ arra is felhívja a figyelmet, hogy a „hiába” szó, melyet *A Théseus-általános*ban a nő pótlólag illeszt a feladott szövegbe, a *Megjött Ézsaiás*ban a metafizikai bizonyosságok eltűnését rögzítő mondatban meg is jelenik: „ez az alapzat nem is volt soha, és nem is fog nemlétéből feltámadni sem, egyszer majd, valamikor, a hiába várt jövőben.”

Azt hiszem azonban, épphogy nem – ahogy a kritikus írja – „fokozó funkciója” van ennek az utólag beillesztett szónak. A távirat véglegesített formájában olvasott mondat ugyanis inherensen tartalmazza a „hiába” kifejezés *eredeti nemlétét* is: *A Théseus-általános* postajelenetének ismeretében a szó hiánya nagyon is beleíródik a szövegbe. Egyszerre olvassuk tehát az idézett mondatot a „várt jövő” és a „hiába várt jövő” kettős értelmében, ami ismét a metafizikai-teleológiai várakozásokkal szembeni kétely, s egyszersmind e kétely lebegtetésének fontos szövegintencióját teszi érzékelhetővé.

Korin groteszk, önnön példázatszerűségét több értelemben és módon zárójelező, relativizáló, ám mégis *profetikus* orációja narratopoétikai szempontból a Krasznahorkai-próza azon legrégebbi beszédregiszterét, az elbeszélő fölérendelt távlatát érvényesítő „tragizáló”, „profetikus”¹²⁰ megszólalásmódot destabilizálja, amely

¹¹⁹ Selyem Zsuzsa: Valami helyet, a place. Az írás mint a Krasznahorkai-narráció távolodása önmagától, in *Krasznahorkai olvasókönyv*, i. k., 185.

¹²⁰ [Krasznahorkai] „ha megszólal, úgy szavai maguk is úgy hangzanak, mintha a végítéleten túlról érkeznének a jelenünkbe: profétikusak és elkeseredettek” – írja például Földényi F. László: Egy beteljesedő jóslat. Krasznahorkai László: *Az ellenállás melankóliája, Jelenkor*, 1990/12, 1046.

a nyelv birtoklásából fakadó hierarchia elbeszélői hegemóniáját¹²¹ már a *Sátántangó*-ban érvényesítette. S ahogyan ott, úgy itéli itt is bukásra.

Komikus heroizmusa vagy heroikus komikuma azonban nem a kinyilatkoztatás tartalmi „igazságszerűségét” kérdőjelezi meg, hanem egy szerep idegen kontextusba helyezésével érvényteleníti és teszi azt idejétmülttá és nevetségessé. Amiképpen a *Sátántangó* kocsmajelenetében a Schmidtné dús idomain elábrándozó Halicsnéét, aki pikáns gondolatai mellett azért gyakorlott mozdulattal épp az Apokalipszisznél üti fel a Bibliát (St 119).

Ami talán azt a feltételezést is magában rejt, hogy ezen „idegen” kontextushoz képest *létezh(ett)* olyan „otthonos” tér, amelynek keretei közt ez a megszólalásmód, ez a nyelvi forma teljes érvényességgel bírt. Ezzel mintha ismét az elveszett éden nosztalgiája csempésződne be a kocsmai monológ dramaturgiájába.

Korin szózata mint a „végidőre” vonatkozó jóslat, mint a történelem végének bejelentése jól illeszkedik a kinyilatkoztatás apokaliptikus hagyományába,¹²² ám azzal a nem jelentéktelen eltéréssel, hogy a történelem logikája ez esetben nem az isteni terv feltárulásának leleplezéseként, hanem a bölcséleti hagyomány bizonyos szálainak egybeszövéséből összeálló hanyatlástörténetként fogalmazódik

¹²¹ Vö. Szirák Péter: A példázat és tanúságtétel retorikája (A Krasznahorkai-olvasás), in *Uő: Folytonosság és változás*, Debrecen, Csokonai, 1998, 70.

¹²² Abban az értelemben, ahogyan Derrida az apokaliptikus hangnem szerkezetét elemezve beszél az ember, a szubjektum, a tudat, a történelem, a Nyugat, az irodalom vagy épp a haladás végét bejelentő diszkurzusformák eszkatológiájáról, lásd Derrida: *Minden dolgok vége*, i. k., 71.

meg. A *Megjött Ézsaiás* összefésüli, egységes narratívába foglalja azoknak a filozófiai elképzeléseknek egy részét, amelyek Krasznahorkai regényeiben különböző szölamokhoz, tudatokhoz kapcsolódva, reflektált, távolabbi összefüggéseket ütköztetve építik a művek epikai világát. E szövegközi áthallások összekomponálásával voltaképpen a kinyilatkoztatás olyan költői műfaját hozza létre, amely a profetikus igazságbeszéddel szemben nem foglya a megfeleltetési, igazolási és cáfolati kényszernek, ahol tehát az „igazság” nem verifikációt jelent, hanem költői megnyilvánulást.¹²³

Monológia egyben műfaji imitáció, amelyben az ótestamentumi nyelv és forma a felvilágosodás kritikájának szövegelemeivel keveredve úgy hirdeti a végítélet eljöveteletét, hogy közben a megjelenítés abszurd jellege mindvégig idézőjelek közé szorítja saját igazságát. Ezzel nem csupán a monológ irodalmi megformáltságára hívja fel a figyelmet, hanem egyúttal mintha a diszkurzív hitelesség másfélé, de éppoly érvényes koncepciójára cserélné az apokaliptikus igazságfogalom történetiségét. Ezt támasztja alá a hanyatlásvízió nyelvkritikai szála, amelyben Korin az értékfogalmak hatalmi kisajátításáról és devalválódásáról beszél: a hatalom birtokosai „megértették, hogy csak akkor győzhetnek megfellebbezhetetlenül, ha nem megsemmisítik vagy száműzik mindazt, ami ellenükre van, hanem ha beépítik a maguk uralta világ visszataszító közönségességébe [...], tehát nem legázolni, kigúnyolni és semmissé tenni, hanem ellenkezőleg, felkarolni, vállalni

¹²³ Vö. Ricoeur: i. m., 144.

és kimeríteni ezeket a tartalmakat, hogy így azután egy olyan világ jöjjön létre, amelyikben épp az lesz a legfertőzöttebb, aminek egyes-egyedül esélye volna a szembe-helyezkedésre és az ellenállásra, arra, hogy fényénél láthatóvá váljon, mivé tehetette az emberek életét”.

Kultúr- és nyelvkritika ilyen értelmű összekapcsolása Horkheimer és Adorno felvilágosodáskritikáját, illetve a kultúriparban létező bekebelezési és kisajátítási eljárások mechanizmusáról írott észrevételeit idézi, és a társadalom és a beszéd-univerzum egydimenzióssá válását ennek nyomán elemző Marcuse logikáját oldja egy érzékeny poétizált irodalmi nyelvvé.

„Ész és megvilágosodás – mondta Korin. És ezt, folytatta rendületlenül, úgy érti, hogy az ész ellenállhatatlansága, és ebből kísérteties erővel következően az elkerülhetetlen megvilágosodás, itt kell legyen, ennél az ellenállhatatlanságnál és ennél az elkerülhetetlenségnél a gyökere annak, ami a mai állapotokhoz, az ő véleménye szerint, elvezetett.”

A fogalmak körében érvényre jutó hatalom – olvassuk *A felvilágosodás dialektikája* egyik vonatkozó részletében – a valóságos uralom fundamentumaira épül.¹²⁴ A nyelv megfosztódik az érvényesülés igényétől és lehetőségétől, s a hatalomhoz asszimilálódva annak valóságosságát igazolja: ami valóságos, az lesz észszerű.¹²⁵ (Ennek tükré-
ként

¹²⁴ Max Horkheimer – Theodor W. Adorno: A felvilágosodás fogalma, in *Uők: A felvilágosodás dialektikája*, Bayer József, Geréby György, Glavina Zsuzsa, Vörös T. Károly korábbi fordításai alapján a szöveget egy-
sége-sítette, átdolgozta Mesterházi Miklós, Budapest, Atlantisz, 2011, 31.

¹²⁵ Adorno itt Hegel jogbölcseletének ismert megállapítását adoptálja: „ami észszerű, az valóságos; s ami valóságos, az észszerű.”

értendő Ernst Bloch kijelentése, amely akár a Krasznahorkai prózavilágát meghatározó egyik hallgatag posztulátum megfogalmazása is lehetne: „Ami van, az nem lehet igaz.”) Az instrumentális ész célvezérelt gondolkodása által száműzött, matematizálható rendszerekbe nem illeszthető metafizikai minőségek felszámolása azonban nem megsemmisítésük, hanem „a fennálló rendbe való nagybani bekebelezésük, tömegméretű újratermelésük és kiárusításuk útján megy végbe.”¹²⁶ Korin szavai a fogalmak felett megszerzett uralomról pontosan ismétlik Marcuse iménti gondolatait: „övék az ég is ma már, meg az összes álom, övék a pillanat a természeti csendben, és övék, ahogy mondani szokás, a halhatatlanság, a rejtett közönségesség alpári halhatatlanságának alakjában persze”.¹²⁷ Mindez nem csupán értelmetlenné, de lehetetlenné is teszi a szembeszegülést, hiszen a nyelv, direkt módon kifejezve a társadalmi kívánalmakat, saját igazolására használja fel a kisajátított fogalmakat.

„Az emberek, amikor saját nyelvüket beszélik, ugyanakkor uraik, jötevőik és reklámszövegíróik nyelvén beszélnek”¹²⁸ – fogalmaz Marcuse, s ugyanezt a felismerést ismétlik meg Korin következő mondatai: „beszélni már tulajdonképpen nem lehet semmiről, mivel minden és

¹²⁶ Herbert Marcuse: *Az egydimenziós ember*, ford. Józsa Péter, Budapest, Kossuth, 1990, 79.

¹²⁷ Az *Aprómunka egy palotáért* könyvtárosa, akinek karaktere több szempontból is összevethető lesz majd Korin figurájával, egy helyütt szinte szó szerint megismétli ezeket a mondatokat: „ezek tönkretettek és tönkretesznek mindent, amihez hozzáérttek, és amihez hozzá fognak érni, mert minden az övék, vagy az övék lesz...” (AP 9).

¹²⁸ Marcuse: i. m., 217.

azonnal hazuggá lesz ezen a nyelven, [...] de különösen, ha varázslatról, megrendülésről és örökkévalóról próbál meg újból beszélni valaki.”

A „varázslat”, „megrendülés” és „örökkévaló” kifejezések ilyen összefüggésben való említése ismét a létezés matematizálásának és demitologizálásának Adorno által problematizált felvilágosodás-kritikáját idézi, ahogyan ugyanoda kapcsolnak a romlás kezdetét hasonló szellemben megfogalmazó Korin szavai is: „[az ész] lerombolta a világ alapzatát, és pedig úgy, hogy tudatta: ez az alapzat nincsen, és pedig úgy, hogy közölte: ez az alapzat nem is volt soha, és nem is fog nemlétéből feltámadni sem”. (E megállapítás visszamenőleg ad egy nem világszerű értelmezői javaslatot a *Sátántangó* metafizikai létalapzatként értett telepének felszámolására, és annak tragikus egzisztenciális, sőt létfilozófiai hozadékaira, s utal előre a *Báró Wenckheim hazatér*-ben a Tanár úr nagymonológjára, amelyben gazdag filozófiai áttekintésében fejti ki egyetlen társának, a kutyájának, hogy „a teljes emberi kultúra hamis alapokon épült fel” [BWH 324].)

A *Megjött Ézsaiás* szóhasználata máshol inkább a Nietzsche által elképzelt történelmi hanyatlásfolyamat fogalmiságával talál rokonságra – ahogyan egyébként a *Báró Wenckheim hazatér* imént idézett szövegrészében is. (Habermas nem melleleg épp *A felvilágosodás dialektikája* és a nietzschei kultúrkritika közös gyökereire mutat rá.¹²⁹)

¹²⁹ Vö. Jürgen Habermas: A mítosz és a felvilágosodás összefonódása; Horkheimer és Adorno, ford. Nyizsnyánszki Ferenc, in Habermas: *Filozófiai diskurzus a modernségről*, Budapest, Helikon, 1998, 92–112.

Amikor ugyanis Korin a „nemeselek, a kiválóak és a nagyszerűek tartós eltűnése”-ben, „a nemesség tragikus hiányá”-ban jelöli ki a törés pillanatát, voltaképpen Nietzsche szóképeit idézi, akinél szintén a „hiányzik az emelkedetebb faj” kitételében fogalmazódik meg a romlás oka. Ráadásul Nietzschehez hasonlóan Korin szólamai is mindvégig a „magasabb rendű típus hanyatlása és bizonytalansága” egyenes következményeként érzékelteti a „csorda”, „tömeg”, „társadalom” uralomra jutását.¹³⁰ S a „célszerűség ordenáremód zavaros labirintusában” győzedelmeskedő tömeg „alantas, veszett forradalmának” leírásában is mintha a nietzschei ressentiment analízise és *Az ellenállás melankóliájának* tömegfelkelése idéződné meg.

A Krasznahorkai-prózavilágból kibomló, kulturális léptékűvé tágitott csapdahelyzet – hogy tehát a fogalmak konfrontatív használatára való törekvés a kultúra kisajátító-asszimiláló mechanizmusainak uralmi jellegéből fakadóan épp a fennálló „valóság” további igazolásának s ezzel a kiszolgáltatottság újratermelésének eszköze – a *Kegyelmi viszonyok* novelláiban és a *Sátántangó*-ban Irimiás által megfogalmazott egzisztenciális kelepce mása: „Amikor azt hisszük, épp szabadulunk, csak megigazítjuk a lakatokat” (st 266).

A regényekben gyakran tematizálódó elzárkózás vagy kivonulás, valamint a folyamatos úton lét rögzíthetetlen, tehát nem kisajátítható léthelyzetének ábrázolása s a jelentés ehhez hasonló lokalizálhatatlansága

¹³⁰ Nietzsche: *A hatalom akarása*, i. k., 23.

Krasznahorkai prózáiban ebből az egyszerre személyes és társadalmi meghatározottságú nyelvi, kulturális és társadalmi szorításból való szabadulás tűnékeny lehetőségének kísérlete.

A *Megjött Ézsaiás* azonban még egy fontos szállal, a romantikus művészeteszmény által felkínált menekülési útvonal megidézésével gazdagítja Korin szólamát, aki monológja egy pillanatában arról beszél, hogy a „történelem hatálya” az ember egyetlen vonására nem terjed ki, egyetlen attribútumát képtelen uralma alá hajtani, mégpedig az árnyékát. A szövegrész ráadásul hangsúlyosan „az éjszaka vakító szerkezeté”-ből, vagyis a romantika kedvenc sötétség-metaforáját idéző helyszínéből hangzik fel, kapcsolatot teremtve egyúttal a *Kegyelmi viszonyok* hasonló, a megvilágosító sötétség romantikus képével élő novelláival. A *Himnusz az éjszakához* egyik sorában Novalis (Rónay György fordításában) a „szent tűzben égek / el éjeimen” („sterbe die Nächte / In heiliger Glut”) fordulattal ellentételezi a nappali fény mindennapi élettevékenységének banalitása és a sötétség titokzatosságához kapcsolódó költői megnyilatkozás kettősét, ahonnan nézvést Korin éjjeli monológja és öngyilkossági kísérlete mintha ez utóbbi groteszk imitációja, szatirikus parafrázisa lenne.

Ami pedig – fogalmaz tovább Korin – „megnevezi és leírja, s ami ezzel a megnevezéssel és leírással irányt ad” ennek az árnyéknak, az maga a költészet. A költészet ebben a felfogásban tehát olyasvalami, ami felett nemcsak a társadalmi-történelmi erők nem bírnak hatalommal, de ami az idő múlásának is ellenáll. A Korin szavaiból

kihallható művész-művészet koncepció forrása alighanem ismét a romantikához, sőt ezúttal talán egy konkrét sorhoz, Hölderlin *Adenkenjének* utolsó gondolatához kapcsolható: „Was bleibet aber, stiften die Dichter” (Tandori fordításában: „De ami marad, az csak a költők műve”, Szabó Csaba fordításában: „De ami marad, a költők alapítják”).

Am a híres sor, amely a művészetet az emlékezéshez kötve időbeliséggé transzcendálja, s ilyenformán a művészt a létezés alapítójaként ünnepli (ebben az értelemben dicsőíti Hölderlint esztétikailag többnyire meglehetősen érzéketlen elemzéseiben Heidegger is), a *Megjött Ézsaiás* ironikusan önrelativizáló prófécijában nem feltétlen (csak) ebben a heroikus értelemben jelenik meg. A mű már elemzett abszurd keretezése, a pátoszost és a kisszerűt, a mitikust és a banálist egymásba tagozó jelenetezése, bölcséleti-irodalmi szövegáthallásainak keverése vulgáris nyelvi elemekkel, a megértés hiányának hangsúlyozása, Korin elszerencsétlenkedett öngyilkossági kísérletének deheroizáló aktusa együttesen teremti meg a regiszterek egymást folyamatosan megkérdőjelezőviszonylagosító esztétikáját, amelyben épp a művész és a művészet pátoszos szerepfelfogása mutatkozik nehezen tarthatónak. Ezt támasztja majd alá a regény schaffhauseni zárójelenetében Merz műalkotásának szimbolikus szerepeltetése és a *Megjött Ézsaiás* zárata is. Hiszen miután Korin magára lő, a néma férfi egyszerűen kimegy a büféből, míg a lövés hangjára előbukkanó tulajdonosok a végítélet eljövetelének híréből csupán a rendezetlen számlát érzékelik drámai eseményként. Korin szavai

tehát a semmibe hullottak: a hölderlini intenciónak el-
lentmondva egyetlen emlékezet sem őrzi meg prófécia-
ját, monológja feleslegesnek bizonyulva hull ki az időből.
A művészet transzcendáló utópiájának visszavonásával
párhuzamosan válik nevetségessé az ezt létrehozó mű-
vész nagyszabású figurája is, hiszen sikertelen öngyilkos-
sága miatt Korin ezzel a romantikus-tragizáló szereppel
sem képes azonosulni, összeolvadni.

Hölderlin sorainak azonban lehetséges egy olyan ma-
gyarázata is, amely a *Megjött Ézsaiás* pesszimista emlé-
kezetprogramját mégis érvényesnek mutatja. Eszerint
világunkból és tetteinkből *csak* az lesz majd lényeges
és érdemleges, ami méltó a költészet emlékezetmegör-
ző átörökítésére. A hanyatlásvízió prófécijának szóla-
mát az ennek hiábavalóságát kiemelő groteszk szöveg-
részekkel összeolvastva Krasznahorkai műve azt sugallja,
hogy a kultúra jóvátehetetlen pusztulása értelmetlenné
teszi a művészet transzcendáló emlékezetmunkáját: ha
nincs *mit* maradandóvá emelni az időben, úgy felesle-
gessé válik maga a művészet is. A *Megjött Ézsaiás* így
éppen *ezt* a lehangoló tudást, a művészet és a művészsze-
rep elérvénytelenedésének bizonyosságát bízta a jövőre
mint egyetlen megőrzésre érdemes tudást. Formállogi-
kai értelemben ezzel ugyan saját művészi létjogosultsá-
gát is okafogyottnak nyilvánítja, ám ez a szöveg belső di-
namikájában pulzáló (ön)ellentmondás kreatív poétikai
erőként hasznosulva egyszersmind a mű esztétikai ener-
giáit gazdagítja, s így éppenséggel a „művészet”-ben rej-
lő erőt igenli és igazolja. Ezzel voltaképpen ismét Mar-
cuse egyik imperatívuszát formalizálja, aki a fogalmak

hatalmi kisajátításával szembeni művészi ellenállás egyik lehetőségeként a kommunikációval való szakítás kommunikálását jelöli ki feladatként az irodalom számára.¹³¹ Ennek érvényesülése, művészi gyakorlattá emelése persze nemcsak a *Megjött Ézsaiás*, de általában a Krasznahorkai-életmű egészét illetően is meghatározó jelentőségű. S így talán szintén a Korin szólamában felbukkanó adornói gondolatok dramaturgiai hommage-aként jelenik meg a szövegben a frankfurti filozófus negatív esztétikájának kedvenc szerzőjét megidéző beckett-i színpadkép kulisszája is.

A *Megjött Ézsaiás* által „postázódó” reprezentációs kudarc duplafenekű logikája egyébként már a *Sátántangó*-ban megformálódik, jöllehet az 1985-ös regény más optikában láttatta a nyelvi és társadalmi kiszolgáltatottság csapdahelyzetével szembeni fellépés paradox lehetetlenségét. A doktor, aki a nyelv birtokosaként a dokumentáció, a kimondás erejében bízva próbálja uralni a romlást, a nyelv erejével ellensúlyozni saját „védtelenségét”, a regény körkörös szerkezete értelmében nemcsak részévé válik annak a pusztulásfolyamatnak, amellyel szembe-szegülni próbált, hanem tulajdonképpen (a) maga (által írott mű) válik e pusztulás hírnökévé. Az önnön elhibázottságának és feleslegességének felismerését esztétikai produktivitásba fordító műalkotás eszméje épp az alapok Korin által is emlegetett felszámolását követő metafizikai űr betöltésének egyik lehetséges megoldásaként alakítja Krasznahorkai életművét.

¹³¹ Marcuse: i. m., 90.

A *Megjött Ézsaiás* a Krasznahorkai-próza számos olyan jellegzetességét építi magába, amelyek ugyan más és más nyelvi-formai beágyazódások során, s így eltérő tónusban és modalításban, de az életmű egyéb szövegeinek is sarokpontjait képezik. A nyelv médiumának kitüntetett szerepbe hozása, ezzel összefüggésben a megszólalás szakrális eredetvonalkozásának esetlegessége és hatalmi-kulturális keretezettségének bizonyossága közti feszültség ábrázolása, az ebben a konfliktustérben szituálódó egzisztencia lehetőségei, ideértve a művészi megszólalás érvényességét vagy hiábavalóságát érintő alkotói dilemma megjelenítését, a kisszerű és a magasztos, a groteszk és a tragikus regiszterek egymásba játszása adja ennek a képzeletbeli tartalomjegyzéknek azokat a főbb címszavait, amelyek, mint látjuk, a *Megjött Ézsaiás* működésében sűrűsödve akár az életmű általános jellemzéseként is érvényesnek tekinthetők.

Korin tehát képtelen betölteni mind a próféta, mind pedig a romantikus vátesz tragikus szerepét, ráadásul nem egyszerűen elbukik, de mindkét szerepkísérletében nevetségessé is válik. Nyelvi és szerepfelfogásának képzelt valósága a szöveg dramaturgiájában megképződő realitással szembesül, s ebben az értelemben Korin a Krasznahorkai-életműben többször is felbukkanó Don Quijote-karakterek sorába illeszkedve válik egyszerre tragikussá és komikussá. (E párhuzam adhat részleges magyarázatot többek közt arra is, hogy a szöveg elején miért láthatja rögtön Angyalnak a kocsmában iszogató, alighanem kevésbé angyalszerű férfit.) A *Megjött Ézsaiás* minden egyes regiszterében, figurációjában, hangfekvésében, tropikus

áthelyeződésében a lehetséges és a tényleges közti feszültség mutatkozik meg feloldhatatlan problémaként.

A *Megjött Ézsaiás*t és az azt követő *Háború és háborút* a főszereplő-protagonista azonossága mellett¹³² a „levélküldemény”-ben érintett kultúrtörténeti és nyelvbölcseleti kérdések, a metafizikai alapok, bizonyosnak tűnő létvonatkozások bizonytalanná romlása és ennek egyik következményeképp többek közt épp egy remélt esztétikai igazságfogalom, az esztétika moralitásának árnyalt újraakercetése kapcsolja össze. A *Háború és háború* ugyanakkor egy széles tér- és időtávlatokat mozgató, „Pynchon vagy Fuentes műveit idéző világregény”,¹³³ amely a *Megjött Ézsaiás* Korinjának egzaltált monológját egy fegyelmesebb, időnként iróniába hajló, többszörösen fókuszált nyelvre cserélve helyezi több perspektívát is mozgató panorámába a *Megjött Ézsaiás* hanyatlásp-rófeciáját. A varázstalanított, alapjait veszített világ drámájának a *Megjött Ézsaiás*-ban megjövendőlt végromlása már a *Háború és háború* első lapjain alapvető létszituációként fogalmazódik meg Korin előadásában, amelyet az őt kirabolni próbáló gyerekekhez intéz: „a világról kitűnt ugyan, hogy nincsen, de az is, hogy viszont az összes rá vonatkozó gondolatmenet nagyon is van [...], egyetlen nagy

¹³² Az „azonosságot” és az időbeliség folytonosságát egyértelműen jelzi Korin válasza a kezén látható heggel kapcsolatos kérdésre: „ja ez?, biggyesztette le a száját, régi ügy, *old thing*, nem érdekes, *no interesting*, egyszer réges-régen nagyon el volt éppen keseredve, már szinte szégyelli, annyira gyerekes volt az az elkeseredés, és a végén aztán ez történt, mondta, átlőtte egy pisztollyal” (HH 187).

¹³³ Bényei Tamás: Honlap, in *Krasznahorkai olvasókönyv*, i. k., 162.

gondolatrendszer helyessége sem az igazságán múlik, mert nincs mihez hozzámérni” (HH 16).

Egyrészt érdekes persze ismét észrevenni Korin mondatainak nietzschei inspirációját: „morális jelenségek nem léteznek, hanem csak e jelenségek morális interpretációja létezik”, illetve „a világ értékét olyan kategóriákon mértük, *amelyek egy pusztán kitalált világra vonatkoznak*”¹³⁴ – fogalmaz az értékek átértékelésének szükségessége kapcsán Nietzsche, egyébként éppen a Krasznahorkai-próza melankolikus veszteségnarratíváival ellentétes filozófiai álláspontról. Másrészt Korin idézett mondatának konklúziója itt még egy esztétikai igazságfogalom összhangzatában látszik menedéket találni a metafizikai igazságkritériumok eltűnése nyomán keletkezett űrben: „a szépség: helyes” (HH 17). Ez az esztétikai igazságfogalom még két másik szereplő szolamában is feltűnik a későbbiekben, mindkét esetben a Korin által talált s az internet örökkévalóságában megőrizni vágyott kézirat jellemzésével kapcsolatban: egy ízben az avantgárd művész Szabó Gyuri (HH 206), majd a schaffhauseni múzeumigazgató (HH 228) hozza összefüggésbe egymással igazság és szépség, etikum és esztétikum kategóriáit, míg Korin maga szintén még két ízben helyezi újabb perspektívába ezt a kapcsolatot. A repülőtéren a stewardesszel folytatott beszélgetésében saját hermészi beavatásáról mesélve „a bizonytalanság az egyetlen tényező” ismeretelméleti szituációját ezúttal Hermész alakváltó, a tér és időhatárokat áthágó képéhez kötve mindezt a művészi

¹³⁴ Nietzsche: *A hatalom akarása*, i. k., 18.

tudás másfajta megismerői revelációjával, a „Zeusz világosságából a hermészi sötétbe” való átlépés mozzanatával hozza összefüggésbe (HH 43). Egy másik jelenetben pedig a tolmács szeretőjének a kézirat nyelvi megformáltságáról beszél: „jön ez az óriási mondat, és elkezd hajszozni magát, hogy minél pontosabb és minél érzékletesebb legyen, emiatt felvonultatja azt, amit a nyelv elbír, meg azt is, amit nem bír el, jönnek a szavak a mondatokban, egymásba boltozódnak és egymásba torlódnak [...], zajlik szédületes iramban az egész, és amit leír, amit felépít és körberak és megjelenít, az annyira bonyolult, *so complicated*, hogy belőle voltaképpen már semmi nem érthető [...], olvashatatlan és közben példátlanul szép” (HH 180).

Kicsit később rajongva méltatja a kézirat szinkron tér- és időkezelését: „képtelen érzékeltetni a vibráló fegyelmet, ami ezt az egészet hajtja, mivel nem egyszerűen csak sorolódik minden egymás után, hanem azt kell mondja, hogy a leltár mellett ömlik egyidejűleg még ezernyi más [...], tehát úgy értse a kisasszony, hogy nem egymás után következnek a dolgok [...], hanem úgy, hogy mindezek egyetlen szörnyű, pokoli, mindent felemészítő mondatba kerülnek bele [...] olvashatatlan és tiszta örület!!!” (HH 183) A leírásban *Az urgai fogoly* elbeszélőjének vágya köszön vissza az *egymásra írt* történet létrehozásáról.

Korin szavai a kézirat gazdagon áradó, a reprezentáció időbeli és logikai törvényszerűségeinek fittyet hányó, ideálisnak vélt létmódját igyekeznek érzékeltetni, és ez a leírás egyszersmind alighanem Krasznahorkai eszményi szövegalkotó módszerének önreflexiója is. A kézirat ilyesféle (ön)jellemzése a regény több más pontján is tetten

érhető, a következő mondatban például mintha szintén a Krasznahorkai-próza intenciója és esszenciális önjellemzése fogalmazódna meg: „a kéziratot csupán egy dolog érdekli igazán: az örületig körbeírt valóság, a tébolyult részletezésekkel, a mániákus ismétlésekkel megidézett helyzet belekarcolása a képzeletbe” (HH 161).

A betétszöveg Korin általi magyarázata analóg viszonyba kerül a regény önértelmezésével: a csupán hiányként megjelenített, reprodukálhatatlan édeni elbeszélés a *Háború és háború* önnön megragadhatatlan nyelvi alapzatának elérhetetlenségét érzékelteti, s egy kikerülhetetlenül téves fordítás nyelvi kudarcának történeteként kettőzi meg magát. A regény így részben önnön olvasásának allegóriájává is válik, ahol az interpretáció története és a történet interpretációja egymásra mutat.

A nyelv természete nyilvánvalóan alkalmatlan e Korin által csodált szinkron totalitás kifejezésére, Krasznahorkai főhőse pedig mindezt óhatatlan nyelvi veszteséggént, hiányként, az eredettől történő elszakadás szomorú bizonyítékaként jeleníti meg.

A nyelvi reprezentáció e kikerülhetetlen tökéletlenségét azonban a regény a *Megjött Ézsaiás* és a *Háború és háború* szövegfelszíneinek a kézirat nyelvi szinkronitását imitáló egymásba montírozásával igyekszik ellensúlyozni. A két szöveg folytonossági viszonya formállogikailag ugyanis nem határozható meg teljes bizonyossággal: a *Megjött Ézsaiás* – már csak időbeli elsőbbségét illetően is – egyrészt nyilván előzménye a regénynek, ugyanakkor bele is íródik annak sorai közé. Egyszerre áll rajta kívül, és kopírozódik bele annak szövegterébe.

A lokalizálhatóság illetően bizonytalansága a *Háború és háború* hermészi természetét, az egyszerre több helyen, időben és alakban feltűnni képes istenség illékonyságát, tulajdonképpen tehát a kézirat atemporális és atopikus létmódját példázza. A regény bonyolult szövésű mintázatát gazdagítja, hogy a történeti romlás spengleri betéttörténete, vagyis a kézirat szövegének Korin szavaiban való feltárulkozása tulajdonképpen a *Megjött Ézsaiás* Korinjának profetikus hanyatlásnarratíváját fordítja át egy pszeudo-regény, egy megírhatatlan szöveg (hiány)esztétikájába, s a szöveghatárokat ezzel is érvénytelenítve ebben a nyelvi álruhában teszi jelenvalóvá a *Háború és háború* terén belül a *Megjött Ézsaiást*.

A regény elején a „világ állapotota miatt” kesergő levéltáros e hanyatlást ráadásul a *Megjött Ézsaiásból* már ismerős (nietzschei?) retorikával ezúttal is a „nemesség eltűnésével” magyarázza, beleszöve így az új szövegbe a *Megjött Ézsaiás* nyelviségének emlékeztét is (HH 21).

A „levélküldemény”, a regény, illetve az annak betétszövege közt pulzáló érintkezések „egyidejű egyidejűtlensége” mindemellet még kicsinyítő tüköralakzatként, szövegszerűsítve is megjelenik a *Háború és háború* történetében. Egyik monológja során ugyanis Korin tulajdonképpen összefoglalja a *Megjött Ézsaiás* cselekményét, s ezzel az elbeszéléstechnikai megoldással rezümészerűen a teljes mű betagozódik a *Háború és háború* téridejébe: „ezzel az elkeseredéssel akkoriban szinte házalni kezdett napokon át és kocs mákon át, hogy találjon valakit, amint abban az »általános kiborulásban« nevezte, az »ég angyalai« közül, egészen addig, míg meg nem találta, el

nem mondott neki mindent, majd elkeseredésében maga ellen nem fordított egy fegyvert, hálistennek, mondta most, sikertelenül” (HH 22).

A szövegdimenziók visszamenőleges hatályú módosításokat és új jelentésirányokat generáló összecsúszásai a tér-idő határokat „hermészilag” átformáló, rétegzett fel-színre alakítják a *Megjött Ézsaiás* és a *Háború és háború* szövegdomborzatát. Míg azonban a szövegek csak külön-féle poétikai eljárások illuzórikus gyakorlatán keresztül képesek érzékelteni e határvonalak elmosódását, Korin idézett szavai szerint az általa interpretált alapszöveg mindezt valamiféle kifejezhetetlen időbeli együttállásban jeleníti meg. Hiszen a láthatatlan édeni nyelv ilyes-féle szerkezete egy ezzel párhuzamos, azt megalapozó időtapasztalat lenyomata is, amelyben „még mindig van Zeusz, és még mindig él az összes olümposzi isten, hogy az égben még mindig ott van Jahve meg az Úr, mögöttünk pedig a sarkok minden kísértete” (HH 17).

A trükkös regényforma kísértetiesen emlékeztet Borges *Az Alef* című elbeszélésének szerkezetére, ahol az Alef, az elérni vágyott totális reprezentáció középponti metaforája egyrészt az időbeliség kényszerének alávetett nevetséges imitációként jelenik meg a nagybácsi világeposzában, nyelviileg kifejezhetetlen teljességként érzékelhetődik a Borges nevű narrátor csapongó, Korin lelkesült szavaival párhuzamba hozható eksztatikus leírásában, míg ugyancsak e bennfoglalt narrátor megidézett művében – ami egyben az elbeszélés poétikai megoldásainak tükré is – formai és nyelvi fortélyok nyomán válik mégiscsak érzékelhetővé. S ahogy Krasznahorkai művében a regény

gravitációs középpontjában álló kézirat marad mindvégig láthatatlan, úgy az Alef is csupán interpretációk tárgya lehet, ám ő maga csak mint az „elbeszélés kimondhatatlan lényege” („inefable centro de mi relato”)¹³⁵ neveződhet meg.

Az eredet és a jelenlét metafizikája, az elvesztett közép-pont utáni nosztalgikus vágyakozás erősen áthatja mind a *Megjött Ézsaiás*, mind pedig a *Háború és háború* poétikai magatartását, hiszen szinte minden utalása, formai megoldása és metaforikus játéka e hagyomány emlékezetét idézi, s abba íródik vissza. A regény láthatatlan, transzcendens alapzataként tételeződő kézirat reprezentálásának kísérlete a *Háború és háború* centrumaként kölcsönöz jelentést a szöveg egyéb elemeinek, s egyben ez az a súlypont is, amely felé minden jelmozgás és értelemképzés halad. Valamiféle nem nyelvi lényegként egyszerre előzi és alapozza meg a szöveget, s esik ugyanakkor rajta kívül, ám nem egyszerűen befolyásolja a regény poétikai mozgásait, de középponti rendezőelvként a mű értelmezői irányait is szabályozza.

A regény sugalmazásának értelmében a rejtélyes írást egy szakrális aura fénykörében az „eredet” tiszta nyelvének kifejezhetetlen, Alef-szerű szimbólumaként elképzelve a kézirat nem csupán Korin fordításának, nyelvi transzformációjának forrása, de az ő történetét elbeszélő (idegen nyelvre fordító) regényt szavakhoz juttató energia is. E többszörös áttételen át a *Háború és háború* a nyelvi

¹³⁵ Jorge Luis Borges: Az Alef, ford. Benyhe János, in: *Uő: A titkos csoda*, Budapest, Európa, 1986, 345. és Jorge Luis Borges: *Narraciones*, Madrid, Cátedra, 1992, 188.

romlás és az értelemvesztés evidenciáját mint saját megszólalását és megértését befolyásoló szempontot is történetmondásának horizontjába emeli.

A hermeneutikai szkepszis önmagára történő kiterjesztésével Krasznahorkai szövege így mintha csak egy másik (egyébként *Az Alef* variációjaként is olvasható) Borges-mű, a *Bábeli könyvtár* narrátorának rezignált kérdését formálná újra: „Hát te, nyájas olvasó, biztos vagy-e benne, hogy megérted a nyelvet, amin írok?” („Tú, que me lees, ¿estásseguro de entender mi lenguaje?”)¹³⁶

A kézirat jellemzésében az „olvashatatlanság”, az „örület” és a „szépség” összefüggésbe állítása a regényvilág „hermészi bizonytalansága” okán már alapvetően kérdésessé váló rendezettség, átláthatóság és fogalmi logika világmagyarázatát cseréli az esztétikum érvényességére. Ám a betéttörténet és Korin párhuzamosan futó közös bukásnarratívája végén a regény mint megválaszol(hat)atlan kérdést függeszti fel az esztétikum etikai használhatóságának lehetőségét. Megkockáztatható, hogy míg a *Megjött Ézsaiás* a Korin kinyilatkoztatását megalapozó etikai imperatívuszokat a műegész esztétikai terében viszonylagosította, addig a *Háború és háború* az esztétikai igazságfogalom szólamát a regény komorabb etikai tartományokat (is) hordozó narratívájában oldotta fel.

A racionális értelem hiányának eszményi szépséget megfogalmazó kijelentések ismét a regény fontos konstrukciós elvéhez, az eredet, a fordítás és a megértés

¹³⁶ Jorge Luis Borges: *Bábeli könyvtár*, ford. Boglár Lajos, in: *Uó: A titkos csoda*, i. k., 110. és Jorge Luis Borges: *Narraciones*, i. k., 113.

hermeneutikájának kérdésköréhez, Hamann már érintett nyelvbölcseleti téziseihez, az anyanyelv és embernyelv közti viszony, a megszólalás eredetének-közvetítettségének, a nyelv létmegismerői potenciáljának problémáihoz vezetnek.

Az *Engelsprache* hamanni jellemzése szerint a nyelv eredendően nem pusztán eszköz volt, ami valaminek a kifejezésére szolgált: mikor a kertművelést régebbinek nevezi a szántás-vetésnél, akkor a haszon nélküli szépség művelését tekinti elsődlegesnek a szükségből végzett tevékenységgel szemben. Ebben az értelemben a nyelv eszközszerű használata mindenképpen veszteség, amelyben a hasznosságelvű közléssé szegényedő megszólalás csupán nyomokban őrizheti meg az eredet teljességét. A Hamann elemző s *A műfordító feladatát* nyelvbölcseletileg előkészítő írásában Walter Benjamin ezért szögezi le, hogy a beszéd értelme a fordításban rejlik: „a dolgok nyelvének fordítása az ember nyelvére nemcsak a némának fordítása a hangzóra: a névtelen fordítása is a névbe”, s hogy „minden egyes nyelv az összes többi nyelv fordításaként szemlélhető”.¹³⁷ Benjamin a fordítást a tiszta nyelv megragadásának esélyeként és vágyaként értelmezi,¹³⁸ Krasznahorkai szövegei pedig e feladat szükségességét és megvalósíthatatlanságát egyszerre sugallják. A „fordítás” szükségessége és lehetetlensége, a *reine Sprache* reprezentálhatósága

¹³⁷ Walter Benjamin: A nyelvről általában és az ember nyelvéről, in Uő: *„A szírének hallgatása”*, ford. Szabó Csaba, Budapest, Osiris, 2001, 17.

¹³⁸ „[H]ogy a tiszta nyelvet az alakítás során visszanyerje a nyelv mozgásának: ez a fordítás hatalmas és egyetlen képessége.” Walter Benjamin: A műfordító feladata, in: Uő: *„A szírének hallgatása”*, i. k., 81.

vagy elérhetetlensége egyszerre jelenik meg a történet, a szerkezet és az ábrázolás motivikus szintjein, illetve ezek összekapcsolódó, távolabbi szövegrétegeket, karaktereket, eseménymozzanatokat egymásba tükröztető mozgásában.

Derrida és Paul de Man dekonstruktív olvasatai egyébként éppen ezt a kettősséget teszik Benjamin-írásaik tárgyává; Derrida egy hasonlattal élve ír arról, hogy a vers sündisznóként összegömbölyödve úgy védi belső lefordíthatatlan tartalmát, hogy közben az autópályán fekvé teszi ki magát a folyamatos veszélynek és balesetnek,¹³⁹ de Man pedig a Benjamin-tanulmány német címének fogalomhasználatában rejlő beszédes ellentmondásra hívja fel a figyelmet. Arra tudniillik, hogy a *Die Aufgabe des Übersetzers* inherensen tartalmazza önmaga dekonstrukcióját, amennyiben az „aufgabe/aufgegeben” egyúttal valaminek a feladását is jelenti.¹⁴⁰

A dolgok eszményi némasága és a nyelv materialitása közötti határvonal kitapogatása, a megszólalásokba véssődő eredetnyomok továbbadhatóságának nyelvbölseleti, kultúrtörténeti és egzisztenciális, valamint a művészet létmódját egyszerre érintő kérdései ennek megfelelően a *Háború és háború* lapjain is veszteségtapasztalatok

¹³⁹ Jacques Derrida: Mi a költészet? ford. Horváth Krisztina és Simonffy Zsuzsa, in *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Szöveggyűjtemény*, szerk. Bókay Antal, Vilcsek Béla, Budapest, Osiris, 2002, 278.

¹⁴⁰ „If the text is called »Die Aufgabe des Übersetzers«, we have to read this title more or less as a tautology: Aufgabe, task, can also mean the one who has to give up.” Vö. Paul de Man: Walter Benjamin „The Task of the Translator”, in Uő: *The Resistance to Theory*, Baltimore, University of Minnesota Press, 1986, 80.

sorozataként ábrázolódnak. A csupán parafrazeált nyelvi formában hozzáférhető kézirat már a benjaminini fordításelmélet szellemében sem őrizheti meg a forrásszöveg jelentésmagvát, hiszen az eredet(i)ben éppenhogy nem a „közlés”, hanem annak nem-nyelvi esszenciája a fontos, márpedig a fordítás, „amely közvetíteni akar, mégsem közvetíthet mást, csak a közlést – vagyis valami lényegtelen”.¹⁴¹

Ugyanakkor Korin figurájának Don Quijote-i karaktere, az általa használt nyelv pátoszának ironikus beágyazottsága megannyi elidegenítő effektusként ellenpontosza az alapok utáni sóvárgás hevületének komolyságát, sőt e nem-nyelvi jelenlét hitelességét is elbizonytalanítva ironizál annak metafizikai emelkedettségén. Alighanem már a kézirat internetes beírásának programja, azaz a „metafizikai örökkévalóság” és a „digitális örökkévalóság” közti mellérendelői, felcserélhető viszony képzete is efféle keserűen ironikus szövegjátékként érzékelhető.

A groteszk modalitású regiszterek mellett a kézirat szakralitását hangsúlyozó mozzanatokat más irányból is ellenpontosza néhány olyan tragikus hangoltságú szövegrész, amelyek szintén egy metafizikai centrum és alapzat nélküli világ értelemnélküliségét fogalmazzák meg. Alighanem az elbeszélő személytelen hangjához köthető például a következő idézet: „vak volt egymásra a létezés minden nagy tétele, vak a sötétség és vak a ragyogás, de vak a föld és vak az ég, hogy ekképpen végül egy magasabb nézet elveszett tekintetében a tágasságnak egy halott

¹⁴¹ Walter Benjamin: *A műfordító feladata*, i. k., 71.

szimmetriája jöjjön létre” (HH 12–13). Hasonló metafizikai szétesettségtől retteg egy helyütt a halálról elmélkedő Korin is: „Pedig csak ebből, hogy megy tovább, lehet rendesen megérteni, hogy nincs is gépezet” (HH 172).

Legerősebben, és összefoglaló érvénnyel, a regény szétartó és egymást megkérdőjelező intencióit és modalitásait fókuszálva azonban a következő metapoétikus állítás érzékelteti a szöveg szétartó ismeretelméleti irányultságát: „A közeli dolgok között erős összefüggés van, a távoliak között pedig gyenge, a nagyon távoliak között viszont nincsen, és ez az isten” (HH 157).

Ez a grammatikailag labilis mondat egyszerre állítja ugyanis a létezés és a szöveg tükrös struktúráját összetartó, stabilizáló középpont létezését és hiányát, s talányos definíciója ezért a regény olyan középpontját jelöli ki, amely adott esetben épp e középpont (és bármely „középpont”) hiányaként, azaz önmaga *eltörléseként* válik érthetővé. Az önmaga eltörlésében megmutatkozó, hiányként jelen lévő centrum éppúgy igazolhatja, mint destabilizálja a transzcendens jelölt, azaz a kézirat elérhetőségével, megismerhetőségével és reprezentálhatóságával kapcsolatos várakozásokat; egyidejűleg teszi tehát lehetővé a regény ezzel kapcsolatos ellentétes regisztereinek játékos működését. A *Háború és háború* megformáltsága ebben a tekintetben ismét csak a már emlegetett két Borges-szöveg, *Az Alef* és a *Bábeli könyvtár* című írások nagyon hasonló poétikai megoldásaira emlékeztet. Mindkét novella a végső, metafizikus jelölt – az első esetben az Alef figurájában szimbolizált totális szöveg, a másik történetben a könyvtár középponti tudásszerkezetét rejtő

Könyvek könyve – reprezentálhatóságának, illetve megismerhetőségének lehetőségeivel játszik el.

A centrum hiányának a szöveg megalkothatóságát és a létezés magnélküliségét egyképp jellemző, szinte teoretikus összefoglalását olvashatjuk az *Az a Gagarin* című novellában, egyikeként azoknak a megfigyeléseknek, amelyeken keresztül Krasznahorkai prózája a maga műhelygondjait elemzi: „Ebben a modernnél is modernebb korban folyton baj van ezzel a történettel [...] mindegyik történet ugyanaz, semmi új nincs a nap alatt [...] hát, én nem értek egyet ezzel, még hogy nincs történet, csak az van, milliárdnyi történet [...] az más kérdés, hogy egyszerűen nem találjuk ezeknek a történeteknek a KÖZEPÉT” (MV 236–237). Máshol – így például *A Théseus-általánosban* – ugyanez a szórtság mint az „összefoglaló értelem hiánya” jelenik meg (TÁ 15).

E két Borges-írás szintén az „alap” vagy az „eredet” elérésének fordítások, nyelvi transzformációk általi lehetőségeit cselekményesíti, mégpedig Krasznahorkai regényéhez hasonlóan szintén nem csupán a közeledés-távolodás ritmusában, hanem a középponti jelölt létezését elbizonytalanító távlatban is mérlegelve a tudás birtokolhatóságának lehetőségeit. Beszédes egyezés, hogy a *Háború és háború* ímént idézett mondatához, pontosabban annak a szöveg értelmezését befolyásoló funkciójához, illetve az *Az a Gagarin*-idézetéhez hasonló tartalmú és jelentőségű – Pascaltól eredeztethető¹⁴² – gondolatot már a *Bábeli*

¹⁴² „Olyan gömb ez, amelynek a középpontja mindenütt van, a kerülete sehol.” In Pascal: i. m., 31.

könyvtár is magába illesztett a könyvtáruniverzum de-
strukturálásával kapcsolatban: „A Könyvtár olyan gömb,
amelynek középpontja bármelyik hatszög, és kerülete fel-
foghatatlan.”¹⁴³ („La Biblioteca es una esfera cuyo cent-
ro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es
inaccesible.”¹⁴⁴)

A *Háború és háború* iménti mondata azonban többszö-
rös idézet, transzformáció, módosítás, a Krasznahorkai-
prózáat jellemző témavariációk vándorlásának újabb pél-
dája. Korai novellájában, *Az állomáskeresőben* ugyanis
Pálnik gondolataként már olvasható volt e borgesi (pas-
cali) eredetű mondat első megfogalmazása: „talán az Is-
ten a tér egy számunkra megközelíthetetlen, felfoghatat-
lan és rendkívüli összefüggése, a tér legritkább, »abszolút
ritka« szerkezete, téreset, nekünk semmi” (KV III).

Ez a torzított Pascal-citátum a kerület és középpont
hiányával jellemzett univerzumot épp attól a struktúra-
képző transzcendens jelöltől fosztja meg, melynek meg-
ismerésére Borgesnél a hermeneuta-könyvtárosok vágya-
koznak. A *Háború és háború* levéltárosa szintén efféle
reménykedő hermeneutaként törekszik egy hasonlókép-
pen elbizonytalanított metafizikai térben talán mégis-
csak létező „eredet” megtelelésére, fordítására, rögzítésére
és továbbhagyományozására. Úgy tűnik tehát, az „ön-
teremtés és önrombolás” schlegeli javallata szellemében
a *Háború és háború* saját lehetséges középpontjai áthe-
lyeződésein át egyidejűleg igenli és cáfolja az „eredet”

¹⁴³ Borges: *Bábeli könyvtár*, ford. Boglár Lajos, in Borges: *A titkos csoda*,
Budapest, Európa, 1986, 102.

¹⁴⁴ Borges: *Narraciones*, i. k., 106.

(egszersmind saját eredete) megragadhatóságát, illetve sejteti az alapotok hiányát is. A Derrida által a jelenlét metafizikájaként elemzett kulturális hagyomány értelmezői és jelölői rendszere az argentin és a magyar szerző műveiben hasonló módon mutatkozik ingatagnak.

A nyelvi és kulturális pusztulás egymással párhuzamosan futó története elsősorban a „határ” s ezen keresztül a „fordítás” metaforáit hozza változatos, motívumképző szerepbe, s helyezi a *Háború és háború* szövegvilágát irányító narratopoétikai mozgások látókörébe. Az ismeretelméleti trópusként számos módon megjelenített „határ” ugyanis a mű jelentésáthelyeződései során szükségszerűen teremti meg a *határátlépések* sorát is, s ábrázolja eseményszerűként, vagy építi szerkezeti elmozdulásaiba a jelölési határok, értelemképző modulusok, önálló jelstruktúrák kereteinek módosulásait. A történeten belüli kézíratszöveg és Korin történetének egymásba tükrözése, a köztük lévő határ eltörlése például ilyen, a regény egységes, transzparens szerkezetének egészét megalapozó határsértés. A fordítás nyelvbölcseleti kérdésköre és a szöveghatárok autonómiáját megkérdőjelező szövegeljárások már emlegetett határáthelyeződései e határproblematika további igencsak szembetűnő példái, melyek együttes megjelenése tulajdonképpen magától értetődő is, hiszen a transzformáció minden esetben transzgresszió is egyben. De e határfogalom kikezdési kísérleteiként említhetők a pontosításokra, témavariációk kibontására épülő életmű önkorrekciós eljárásai, belső újrafordításai is. Ezek eredményeképp a „határ” mindegyre újabb fordítások ismétlődésében jelenik meg, a szöveg megformáltsága és tárgya

mintegy a „fordítás” fordításaként tükrözi egymást. A regény ősjelenete ebben az értelemben Korin próbálkozása a kézirat „embernyelvre” történő átültetésére, ami azonban már maga is Korin és az Angyal *Megjött Ézsaiás*-beli találkozásának ismétlése, újramondása.

A szöveg mintha maga is azon nyelvzavarként láttatná magát, amely Bruegel festménye (HH 197), illetve New York felhőkarcolói láttán Bábel képében idéződik meg Korinban (HH 199–200), s amelynek mítoszát már a kézirat titokzatos szereplőinek szóhasználat is egy átfogó kultúrtörténeti hanyatlás modelljeként érzékelteti: „a gyöngé és gyarló ember, aki önmagánál sokkalta, de sokkalta hatalmasabb univerzumot teremtett, hiszen végső soron ez a varázslatos, ez a nagyság, amit az ember önmaga fölé tornyozott [...], mert aztán uralni ezt a nagyságot persze már nem tudja, mert kezelni ezt az óriásit már nem képes, és összeomlik, s az meg, amit így teremtett, ráborul” (HH 124). Amennyiben tehát a nyelvhasználat, a megértés, a fordíthatóság kérdésének a regényben tematizálódó problémái az erről szóló mű saját, önmagával kapcsolatos kételyeként is allegorizálódhatnak, úgy a *Háború és háború* bábeli építménye a mitikus bukástörténeten keresztül alighanem ismét saját uralhatatlanságát jellemzi, s a bábeli zavar ebben az értelemben a kézirat édeni nyelvét ellenpontosza a nyelvi romlásfolyamat időbeliségét a maga megszólalására is érvényesen rögzíti. Bábel, illetve a nyelvzavar itt jobbra tragikus hangoltságú megjelenítése a *Báró Wenckheim hazatér* lapjain majd groteszk ábrázolást nyerve tükröződik, viszonylagosítva és visszájára fordítva az esemény mitikus jelentőségét.

Bábel még bukásában is heroikus mítoszának mulatságosan provinciális ricsajjá silányítása abban a jelenetben tűnik fel, amikor a báróra várakozó tömeg az állomáson egyszerre kezd bele a legkülönbözőbb üdvözlésekbe: az asszonykórus a „Miért kell, hogy sírj, Argentína” kezdetű örökzöld giccset énekli, a motorosok hevesen dudálnak, ugyanakkor a Polgármester és a Kapitány is szinkronban üvölti a mikrofonba a maga beszédét, miközben az emberek a legváltozatosabb jókívánságok bekiabálásával biztosítják fokozhatatlan örömről az érkezőt e kakaófőn és értelmezhetetlen hangzavarban (BWH 207). A két szövegrész egymás torz tükröződéseként teremt motivikus kapcsolatot a szövegek közt, ismételten átlépve a szöveghatárok demarkációs vonalát. Emellett pedig, csöppet sem mellékesen, a Bábel-mítosz „téves” fordítása a *Báró Wenckheim hazatér* szövegében egyúttal példázata is saját igazságának: a pontos fordítás lehetetlenségének.

A *Háború és háború* szinte minden szekvenciája, eseménye, sőt karaktere tükröz és tükröződik a szöveg vagy az életmű valamely mozzanatában; az imént említett Bábel-mítosz például Korin nyelvi inkompetenciájában, megértési és önmegértetési kísérleteinek kudarcában köszön vissza. Nem csak amiatt, mert a levéltáros nem beszél nyelveket, azaz nem képes megértetni magát sem Mariával New Yorkban, sem a Zürichi-tó partján üldögélő öregúrral (HH 215), de a schaffhauseni vonaton Marieval, a Puerto Ricó-i nő tükörkarakterével (HH 220–222), és később a múzeum biztonsági őrével sem (HH 223). Hiszen a regény elején ugyancsak hallgatásba ütközik az őt megtámadó fiúkhoz intézett hosszadalmas monológja is,

és Sárközyvel magyarul folytatott párbeszédeit szintén a kölcsönös értetlenség nyelvi káosza jellemzi.

Az „Éden” és „Bábel” kettős képzetköréhez kapcsolódó metaforák, kulturális asszociációk, elbeszéléstechnikai megoldások, nyelvkoncepciók tükörjátéka megsokszorozza és elbizonytalanítja a fogalmak ellentmondásosságát. (E két pólus és a körük szövődő asszociációs regiszterek keveredése *Az ellenállás melankóliája* „Ég” és „Föld” metaforikájának játékát idézi.)

A szövegben kijelölődő ideiglenes csomópontok, jelentéslehetőségek áthelyeződéseiken keresztül veszítenek stabilitásukból, és mozgékony, távolibb összefüggéseket is sejtető, ok-okozati, tér- és időbeli kategóriákkal nem minden esetben jellemezhető változékony viszonyrendszerbe íródnak át. A regény így annak a digitális térnek is allegóriájává válik, ahol Korin a kéziratot akarja megőrizni az örökkévalóság számára, s amely egyúttal tetszés szerint látható a metafizikus idő- és nyelvkonstrukció ironikus párhuzamának, avagy lehangoló ellentétének is. A formállogikai ellentétek nem csak ezekben a jelentésátvitelekben, átrendeződésekben olvadnak szét, hasonlóan változékony és jelentéstermelő összefüggéseket hordoz az ábrázolt karakterek viszonya is.

A regény két középponti szereplője, Korin és Sárközy például egyidejűleg tükrözi és ellentpontozza egymás figuráját, párosuk tulajdonképpen a mű „édeni” és „bábeli” szólamainak kulturális tartalmakat, asszociatív mezőket sűrítő gyújtópontja. Ám a „tisztaság” versus „bűn”, „metafizikus” versus „materiális” kategóriái az ő esetükben sem maradnak identikusak, ellentétük néhol

azonosságokká simul, amelyek aztán ismét széttartó irányokba bomlanak el. (Amiképp Eszter György és Valuska figuráinak esetében az 1989-es műben.)

Az ő egymást tagadó és azonosító művészkettősüket egészíti ki a város különböző pontjain kirakati bábukát elhelyező, az élet organikusságát halotti állóképpé merevítő avantgardista Szabó Gyuri, aki Merz-fotóin keresztül valamiféle profán Hermészként akaratlanul is eljuttatja majd Korint saját végzetéhez.

Korint és Sárközyt tulajdonképpen már a nyelvi térben elfoglalt hasonló határhelyzetük is összekapcsolja, hiszen mindketten nyelvek közt közvetítenek, sőt összetartozásukat egyformán erőszakos haláluk is tovább erősíti.

Foglalkozását tekintve Sárközy ugyanis éppúgy tolmács, ahogyan Korin maga is „tolmácsként” dolgozik a kézirat fordításán. A nyelvek közti átjárás biztosítása, a nyelvi határok lebontásának és a megértés előállításának azonos feladata azonban különbözőséget is rejt, hiszen Korin az angali esztétika tolmácsolását kísérli meg, Sárközy fordítói (és egyéb) tevékenysége viszont nagyon is földi közvetítésre korlátozódik. Sárközy és Korin a tolmács-Hermész két arcaként egyidejűleg nyitja meg a határokat a transzcendens és (a szó kriminológiai értelmében is) alvilági szférák felé. Ugyanakkor újabb elkülönülő azonoságként, a binaritás kategóriáit ismét megkérdőjelezve íródik a két szereplő viszonyrendjébe az a leírás, amikor Sárközy a maga művészeti projektjéről mesél Korinnak: „Ő videóművész és költő, mondta a tolmács másnap délben Korinnak a konyhaasztalnál [...], ami őt érdekli, az csak kizárólag a művészet, erre rendelte

a sors, erre készült egész életében, erre született, ezért ezzel foglalkozik [...], egy hatalmas videómű lesz, mondta, globális és alapvető, az időről és a térről, a csendről és a szóról, és mindenekelőtt természetesen az érzékekről, az ösztönökről és a végső indulatokról, az ember örök alapzatáról, a férfi és a nő viszonyáról, a természetről és a kozmoszról, megkerülhetetlen és megfellebbezhetetlen művet tervez” (HH 131).

Sárközy szavai kísértetiesen idézik meg és banalizálják is egyúttal a kézirat esztétikai egyetemességét (mint Danneri eposza az Alef teljességét Borges novellájában), ezáltal is közös jelentéskörbe vonva a két fordító szerepét és figuráját. Kapcsolatukban „Éden” és „Bábel” egymásban tükröződő olyasféle képe formálódik meg egy pillanatra, amelyet Hamann a tapéták színének és fonákjának hasonlatával jellemez.¹⁴⁵ Sárközy az egyébként, aki egy helyütt a számára is csak Korin divinatorikus értelmezéséből megismerhető kéziratszöveget zavaros, értelmetlen káoszként fordítja át a maga nyelvére, egy eltérő értelmezési tartomány lehetőségét és érvényességét villantva fel (HH 121–122). Karaktere nemcsak Korinnal hozható el-lentmondásos összefüggésbe, de a szöveg néhány finom kapcsolódása azt sejteti, hogy a betétszöveg egyik figurájával, Mastemann-nal is azonosítható.

Mastemann-nak a betéttörténet összes korszakában és földrajzi helyszínén felbukkanó, fenyegetően titokzatos figurájába a misztikus időutazók – szellemlények?, a négy természeti alapelem vagy a püthagoraszhi hagyomány

¹⁴⁵ Hamann: i. m., 178.

emblémái?¹⁴⁶ – minden történelmi állomásukon belebotlanak. Mastemann a romlás, a pusztulás, a háború fenyegető képzetének hordozója és megtestesülése, akinek alakja egyébként szintén beleíródik a Krasznahorkai-próza hasonló szerepben feltűnő alakjainak sorába. Összefüggésbe hozható így a Herceggel és a posztókabátos férfival *Az ellenállás melankóliájából*, illetve a *Bárró Wenckheim hazatér* titokzatos, sehova nem tartó fekete kocsikonvojában utazó jeges arcú idegennel, aki a kisvárosba érkezvén „a maga halott tekintetével s egy jeges unalommal körbenézett, végül gyorsan, mint aki siet, visszaszállt, mert nem érdekelt ez a város s ezek a történetek, rossz volt, rossz, beteg és mindenható” (BWH 181). E leírás alapján mintha csak Mastemann érkezett volna el a kéziratból ismerős tér- és időutazásának újabb állomásaként a XXI. századi magyar kisvárosba, s ez az összefüggés a 2016-os regényt a *Háború és háború* betétszövegének újabb fejezeteként is láttatja. Nos, ebbe a széles horizontú összefüggéshálóbba íródik bele Sárközy figurája azzal, ahogy a *Háború és háború* bizonyos szövegtükröződéseiben Mastemann-nal mosódik egygyé alakja. Így az ötödik fejezetben, a kézirat harmadik részében a Velencéből távozó Mastemann egy fehér vászonzacskóban hintőport hagy hátra a sebesültek részére (HH 148), erre rímelve pedig a hatodik fejezetben Korin a fürdőszobacsempe mögé dugott nejlonzacskóba csomagolt liszt-szerű anyagot talál: a kábítószer-üzelmekbe keveredett

¹⁴⁶ Szilágyi György: A halál ura és a túlvilág, in *Krasznahorkai olvasókönyv*, i. k., 172.

Sárközy által rejtegetett drogot. A tolmács agresszivitása (veri és erőszakolja élettársát) ráadásul mintegy „földi” tükröződése is a Mastemann által emblematizálódó univerzális erőszaknak.

A határ-metafora a betétregény fontos értelemképző eleme is, hiszen a kultúra és a nyelv párhuzamos hanyatlástörténete a kézirat szerint nem egységes romlásfolyamatként jelenik meg, hanem történelmi *határhelyzetekhez*, *határpillanatokhoz* kapcsolódó képekben. Mastemann alakja minden esetben az erőszak, a változás előhírnökeként vagy épp előidézőjeként bukkan fel a történelmi színekben, azt jelezve, hogy a kultúra virágzása hamarosan (ismét) visszájára fordul, a történelmet (az embert) mozgató háborús logika kiszáradtatva szétrombolja mindazt, ami eladdig felépülni tudott.

A krétai kultúra eltűnése, a császárság kiépítése Kölnben, a hanyatlás előérzete Velencében, Amerika felfedezésének, azaz a világ határainak kiterjesztése és egyben az idegen kultúrák leigázásának kezdete (Gibraltár) és a római birodalom bukásának előérzete (a Vallum) olyképp idéződik meg a kézirat fejezeteiben, hogy nem csupán időbeli, földrajzi vagy történelmi határvonalak, de fizikai értelemben vett falak válaszvonalának ábrázolásával is megjeleníti az átfordulás, kiterjesztés mozzanatainak a regény egészét jellemző dinamikáját. Mindezek a „színek”, vagyis a történelmi bukások sora mintha *Az ember tragédiája* színváltásait imitálná, és ezt a sejtelmet a regénynek szintén a *Tragédiával* felelő zárata is megerősíti.

A Vallum megpillantását leíró mondat sejtelmesen mellérendelő szerkezete ráadásul a fizikai „határ” képét

a nyelv hasonló választóvonalként szolgáló képzetével is összekapcsolja: „egyetlen folyamatos előre a Vallum kigyózó vonalán, és egyetlen véget nem érő beszéd” (HH 161).

A szöveg leírásában a fal „a világ határát (*border of the world*)” (HH 159) jelenti, a hasonlat értelmében azonban ez a jellemzés ugyanúgy érvényes a nyelv szerepére nézvést is, felidézve így a „nyelvem határai világom határai” wittgensteini axiómáját. A további szövegrészek, ahol az időutazók a határ innenső, ismert, otthonos birodalmát a túlán elhelyezkedő ismeretlen tartományokkal állítják szembe, mintha szintén a *Tractatus* bizonyos fogalmi kategóriáit, a „megmutatkozás” vagy a „misztikum” terminusait oldanák szépirodalmi nyelvvé, összevetvén „a valóság határát a bizonytalannal, a még nem igazolható állítások csábító erejével, a sötétség iránti olthatatlan szomjúsággal, az áttekinthetetlen homállyal, a hihetetlen és a képtelen esélyével” (HH 159).

Az értelemképzés magyszerű identikusságát kikezdő határsértések a regény minden rétegét áthálózva játsszákfordítják át egymásba a szövegregisztereket, eseményszerűvé téve a fordítás aktusának „színe-visszája” hamanni logikáját. A határátlépések sorozata így egyidejűleg válik metafizikai, nyelvi, kulturális, tér- és időbeli eseménnyé, ami a schaffhauseni múzeumra felhelyezett emléktábla gesztusával a fikciót és a realitást elválasztó vonalakat is viszonylagosítja.

Az eltérő értéktartományok határain történő átlendülés kísérlete a nyelvi megértést mint létmegértést állítja fókuszba a *Háború és háború* történetében. A regény

poétikai eljárásai tulajdonképpen Gadamer klasszikus kérdését fogalmazzák újra: „miként jön létre közvetítés, és hogy végső soron mi a nyelviség: híd vagy korlát. Híd-e, amely révén valaki másokkal kommunikál s a másság sodró folyama fölött önazonosságot épít; vagy korlát, amely határt szab saját önfeladásunknak, és elzár minket a lehetőségtől, hogy magunkat teljesen kifejezzük és közöljük.”¹⁴⁷ Krasznahorkai regényének poétikai eljárásrendje a német filozófus álláspontjával egyezően azt sugallja, hogy az interpretáció, a fordítás, a közvetítettség folyamata „nem egyszerűen a megismerés járulékos eljárása, hanem a »világban-benne-lét« eredendő szerkezetét alkotja”.¹⁴⁸ A „híd” vagy „korlát” gadameri képei változatos metaforák és formai megoldások együtteseként jelennek meg a regényben, amelyek így eldöntetetlenül hagyják köztük az egyértelmű választás lehetőségét.

Ugyanakkor a művet „előhangként” bevezető *Megjött Ézsaiás* apokalipszis-látomása, a betétszöveg hanyatlás-narratívája, amely Korin hasonlóképpen pusztulással záruló történetével párhuzamosan futva egy elkerülhetetlen végzet felé haladó mozgást sejtet, inkább talán egy meglehetősen pesszimista álláspontot, a megértés és a közvetíthetőség korlátozottságát látszik erősíteni.

Ezt talán csak látszólag ellenpontozzák a megvilágosodás feltűnően sűrűn előtörő pillanatai, amelyek

¹⁴⁷ Hans-Georg Gadamer: Szöveg és interpretáció, ford. Hévizi Ottó, in *Szöveg és interpretáció*, szerk. Bacsó Béla, Ambrus János, Budapest, Cserépfalvi, 1991, 22.

¹⁴⁸ Uo. 24.

Korinban gyakorta keltik a „végső megértés” érzetét (HH 136–137, 148–149, 155–156, 160, 183–184).

Ezek a mindent átfogó, divinatorikus rádöbbenések már csak gyanúsan gyakori előfordulásai miatt is újfent ironikus, Don Quijote-i pózban mutatják Korin elszántságát, ráadásul ezeknek a megvilágosodásoknak fény-metaforikán át történő megjelenítése is további bizonytalanságot kelthet sikerüket illetően: „Váratlanul elöntötte a szobáját egy rendkívüli erejű fény, és ő felugrott az ágyból ebben a fényben, és elkezdett ide-oda járkálni izgalomban, és felugrott, és járkált, és már mindent értett” (HH 184).

A korai novellák ugyanis – így *Az utolsó hajó*, a *Herman, a vadőr*, az *El Bogdanovichtól* vagy *Az állomás kereső* – a „fény” metaforáján keresztül korántsem a megismerés, hanem az örület, a pusztulás jelenlétét vagy éppen a megismerés lehetetlenségét közvetítették. Ezek szövegmélekezete további kétségeket ébreszthet a levél-táros kézirattal kapcsolatos létmegértési esélyeit illetően. *A Háború és háború* így nem csupán a *Megjött Ézsaiás* levélküldeményéig terjeszti ki határait, hiszen az emlegetett világirodalmi és filozófiai kapcsolódásokon túl az életmű e régebbi tartományaiba is visszaírja magát.

Persze a „határátlépés” és a „tolmács” szerepeltetése sem elsőként fordul elő az életműben. A fordítás tevékenységének meghatározó szöveggeneráló elvvé emelésére *Az urgai fogoly*ban találunk példát, de szerepet kapott már a *Sátántangó*ban és *Az ellenállás melankóliájában* is, ahol Mastemann alakmása, a titokzatos Herceg szintén tolmácson keresztül kommunikál. A Herceg tolmácsa

Korinhoz hasonlóan szintén az „embernyelv” és egy igaz, nem angyali, de semmiképp sem emberi jelrendszer közt próbál közvetíteni.

Azt is érdemes észrevenni, hogy amiképp a *Kegyelmi viszonyok* novellái esetében, úgy itt is fontos szöveg-előzményként érzékelhető Conrad említett kisregénye, a *Heart of Darkness* (*A sötétség mélyén*) ismeretelméleti szkepszise, amely szintén a fordítás, tolmácsolás többszörös áttételén keresztül jelzi az „eredet” megismerhetetlenségét: Marlow értelmezi Kurtzot, aki viszont a dzsungel, az ismeretlen sötétség, a nem emberi üzenetét próbálja reménytelenül közvetíteni.

A *Háború és háború* sokat emlegetett hermészi természete nem csupán az arisztotelészi logika szabályait kijátszó, határsértő formaiságban rejlik, de emellett olyan mitológiai utalásokat is magába épít, amelyek a regény eseményeit és alakjait fordítják át e mitológiai dimenzióba.

Kerényi Károly szerint, akit egyébként a regény név szerint is megemlít (HH 42), Hermész világa az *Odüsszeia* világa. Azé az utazóé, aki Korinhoz és az úton levésben feloldódó legtöbb Krasznahorkai-hőshöz hasonlóan szintén „mindenkitől elszökőben van, önmagától is. [...] Aki ebben az út-világban otthonosan mozog, annak Hermész az istene.”¹⁴⁹

S valóban, a regény világában az antik isten tevőlegesen irányítja az eseményeket. Hermész segítségéhez

¹⁴⁹ Kerényi Károly: *Hermész, a lélekvezető*, ford. Tatár György, Budapest, Európa, 1984, 19–20.

köthető például a kézirat váratlan és szerencsés megtalálása, amikor Korin „egy késő délután, egyedül maradván a levéltárban, csak úgy elkezdett mászkálni [...] a polcok között, s tényleg teljesen véletlenül egy még soha nem bolygatott sarokhoz ért, egy még soha nem bolygatott polchoz, és leemelt ott egy még nem soha, de a második világháború óta biztosan nem bolygatott dobozt [...] és ezzel megváltozott az élete, mert amit ott talált, az egyszer s mindenkorra eldöntötte, mit kell tennie” (HH 23). A *hermaion* görög kifejezése ugyanis épp az efféle „szerencsés találás” hermészi jellegét őrzi, s „azt mondja ki, hogy a dolog Hermészhez tartozik, [aki] jóváhagyja az alkalom kínálta rablást.”¹⁵⁰

Korinnak azonban nem csupán az útra bocsátása, indulása történik isteni beavatkozással, hanem végzete is ebben keresendő, hiszen Hermész Hadész követje is, aki Hadészba szólít és kísér: ez esetben pedig Szabó Gyuri veszi fel Hermész alkalmi szerepét. Az avantgárd művész ugyanis azzal, hogy megismerteti Korint Merz alkotásával, a levéltárost saját schaffhauseni végzete, beteljesülő halála felé kormányozza.

Hermész anyaga, közege továbbá az éjszaka, melynek sötétje – idézi Walter F. Otto szavait Kerényi – „éberséget és világosságot ad a szellemnek, élesebb látásúvá teszi, merészebbé, vakmerőbbé. Felvillan egy felismerés, vagy aláhullik csillagként, ritka, értékes, sőt mágikus felismerés.”¹⁵¹ Korin már emlegetett megvilágosodásai, szikrázó

¹⁵⁰ Uo. 31.

¹⁵¹ Uo. 59–60.

felismerései, a sötétséget az ideiglenes ragyogásra cserélő pillanatai, majd a sötétségbe történő visszahullásai ezért szintén Hermész fennhatósága alatt állhatnak, aki „Zeusz világosságából a hermészi sötétbe” (HH 42), egy másfajta megismerés titokzatos birodalmába vezeti az embereket.

A szövegszélek szinte végtelenné tágítása nehezen középpontozható rendszerré teszi a *Háború és háborút*, amit nyilvánvalóan tovább nehezít a belső mozgások, tükröződések, kapcsolódások mozgékonyasága is, amelyek nem egyetlen középponti kódot, hanem ideiglenes kontextusokat, pszeudo-középpontokat hoznak létre, majd módosítanak. A minduntalan lebomló, áthelyeződő határok a szöveg peremeit is kitágítják, amiképp az eredet, a tiszta nyelv sokszorosán beomló alapzata is megragadhatatlannak tűnik a regényen belüli határmódosulások tükrójátékában.

Ezért is ironikus, hogy Korin az általa a „világ középpontjának” (HH 35) nevezett New Yorkban akarja begépelni az internetre a kéziratot, amit egyébként, lévén az internet egy mindenütt jelen lévő, és szintén nem középpontozható rendszer, tulajdonképpen bárhol megtehetne.

A regény logikájának megfelelően New York centrális funkciója a későbbiekben természetesen megkérdőjeleződik, amikor Korin Bábellel azonosítja a várost, azaz éppenséggel a szétszórtság, magnélküliség metaforájával kapcsolja össze. A szöveg így egymásba játszatja a középponti rendezőelv feltételezésének és megsokszorozásának, azaz megszüntetésének egyidejű lehetőségét, amivel ismét az internet médiumának a regény megformáltságára emlékeztető létmódja allegorizálódik. A topográfiai és fordításelméleti értelemben is magyszerű jelentésadásra

törekvő Korin emléktáblája pedig végül a „periférián”, a schaffhauseni múzeum falán tűnik fel,¹⁵² amivel a szöveg mintha centrum és periféria szembenállását nyilvánítaná érvénytelennek.

A néma Angyal a *Háború és háború* egyik jelenetében ismét felbukkan Korin álmában, mégpedig egy olyan szimbolikus szerepben, amellyel a *Megjött Ézsaiás*hoz is kapcsolódva a *Háború és háború* „színeinek” történelmi hanyatlástörténetét jeleníti meg: „majd hogy hiába várta, választ nem kapott, mert az angyal csak állt dermedten, és csak nézett, nézett valamit az ő háta mögött, Korin a másik oldalára fordult, és így folytatta: – *Néztem már én is. Nincs ott semmi*” (HH 65).

A szövegrész meglehetősen egyértelműséggel idézi meg azt a leírást, amelyen át Walter Benjamin Klee képét, az *Angelus Novus*t láttatja és elemzi. Ennek fényében a Korin álmában felbukkanó lény a *Megjött Ézsaiás* hasonlóképp néma angyalának alakmásaként ezúttal alighanem mint a benjaminini „történelem angyala” tűnik fel ismét. A német gondolkodó megfogalmazása szerint Klee festményén az angyal „mintha rámeredne valamire és el akarna hátrálni tőle. Szeme tágra nyílik, szája nyitva [...], arcát a múlt felé fordítja. Ahol *mi* események láncolatát látjuk, *ő* egyetlen katasztrófát lát, mely szüntelen romot romra halmoz, s mindet a lába elé sodorja.”¹⁵³ A leírásban könnyen

¹⁵² A táblát 1999 májusában avatták föl alkotója, Bukta Imre, Krasznahorkai László és a teremőr jelenlétében: „Itt lőtte fejbe magát Korin György, Krasznahorkai László *Háború és háború* című regényének hőse, aki hiába kereste, nem találta, amit úgy hívott: a Kivezető Út”.

¹⁵³ Benjamin: *A történelem fogalmáról*, i. k., 966.

felismerhető Korin lázálmának jelenése, aki „dermedten” a levéltáros háta mögé nézve ugyanazt a semmit, a romossá vált, összeomlott történelmet szemléli, amely felett Korin ítélkezett és amelyet pusztulásra ítélt apokaliptikus próféciájában. Talán ez a benjamini értelmezés lehet a Krasznahorkai-regényekben megfogalmazódó történelemvízió képi forrása, amelyben nem csupán a múlt dermesztő sivataga, de a jövő reménytelensége is előtárul. Mind a *Megjött Ézsaiás*, mind pedig a *Háború és háború* több összefonódó szolamon át végső hanyatlásba fulladó története ugyanazt azt az üres horizontot láttatja maga előtt, mint a jövőnek hátat fordító, rettegő angyal, akit Benjamin értelmezése szerint egy feltartóztathatatlan vihar űz a romhalmazok fölött a nem létező jövő felé.

A Klee-festmény megidézése ugyanakkor figurális összefüggést hoz létre a regény egy másik, képszerűen is megjelenített műalkotásával, Mario Merz egyik szobrával (HH 212). Az igluról készült fényképet Szabó Gyuri falán látja meg Korin, s azért utazik haladéktalanul Schaffhausenbe, hogy élete „utolsó állomására” érkezve szembe-sülhessen az eredeti művel (HH 226).

Korin számára Merz műve nemcsak a végső, ideiglenes menedék reménye („el akart tölteni benne egy órát” [HH 226]), de mint az élettel szembeállítható, azt transzcendáló művészet fenségessége jelenik meg. E romantikus-esztéta elgondolás mellett azonban az alkotás ennél jóval rétegzettebb, sőt ezzel akár ellentmondásos jelentésvi-szonyokat is kialakít a *Háború és háború* regényterében. A lakhelyet formázó műtárgy ugyanis egyszerre jeleníti és kérdőjelezi meg a Művészet otthonjellegét, a lakozás

lehetőségét, a puszta létezésből kimetszett, egyszerre izoláló, védő és a mindennapoktól elkülönülő státuszát. Többek közt azért, mert a regény a művészet kulturális helyét és szerepét illetően annak lehetőségét vetette fel, hogy a jövőre csupán az önnön feleslegességéről szóló tudást hagyhatja örököül. A metafizikai mellett továbbá a mű minden esetben ott szerepelteti annak viszonylagosító ellenpárját, s eleve reménytelennek mutatja a művészi transzformáció, fordítás, értelem, jelentés közvetítését és tolmácsolását. A szöveg szerint Korin ráadásul csupán fényképen látja Merz alkotását, tehát az „eredeti” mű olyan távoli fordításaként, amely puszta reprezentációként kétségeket kelthet saját hitelességét illetően: különösképp, ha ezt a kézirat „eredeti” szövegének és Korin róla adott interpretációjának hasonló s a regény által sokszorosan problematizált távolságának ismeretelméleti kérdésével hozzuk összefüggésbe. Az iglu továbbá nem „eredet” és nem „lakhely”, hanem annak esztétikailag értelmezett ábrázolása, amely Krasznahorkai szövegének magára is vonatkoztatott intenciója szerint így szintén a távolság és a hiány üzenetét hordozza magában. Következésképp nem túlélésre, hanem csak a túlélés lehetőségein való gondolkodásra szolgálhat: nem megváltást kínál tehát, hanem legfeljebb a kontempláció lehetőségét nyújtja, s ebben az értelemben a művészet szerepére, konkrétan talán a Krasznahorkai-próza megszólalási lehetőségeire kérdez rá.

Ezt a szkepszist erősíti, hogy az iglu egyúttal *Az ember tragédiája* eszkimó-színének jégbe fagyott, szörnyű világát is megidézi, amelyet azonban Krasznahorkainál nem

oldanak reménnyé az Úr bizakodásra buzdító szavai, hiszen a *Háború és háború* utolsó mondata, mely szerint „a vég tényleg Schaffhausenben”, mintha az Ádám szavai-ból felhangzó „Csak az a vég! – csak azt tudnám feledni!” bizakodását vonná vissza. Korin nem a jövőt, hanem az Úr által javasolt küzdelmet feladva a véget találja meg Merz (a művészet) segítségével. Az ismeretelméleti szkepszis, a nyelvi és egzisztenciális hajléktalanság regényének summázatát *tolmácsolva* Korin ezzel a tettevel egyértelmű választ ad a Camus által egyetlen értelmes filozófiái kérdésként megnevezett, az élet folytatása, illetve feladása közötti választás már idézett problémájára.

A *Théseus-általános* végén az elbeszélő által fogva tartótól kért kétszázhuszezer méter fonal, ami ott még a labirintusból való kiút halvány reményének vágyát és lehetőségét jelezte, alkalmatlannak bizonyult a menekülésre. Ez a bizonyos „kiút” pedig kettős értelemben kínálhattott volna szabadulást: egyrészt természetesen a labirintusból való kijutás értelmében, ami azonban – amennyiben a labirintust a folyamatosan szövődő nyelvi hálóban való egyre súlyosabb elveszettségként látjuk – reménytelen vállalkozás, hiszen csak a radikális csend, a végleges elhallgatás jelenthet belőle kiutat. A szabadulás másik lehetősége azonban a labirintus középpontjába való bejutás lehetne. Ez a borgesi megoldás,¹⁵⁴ amely a középpont (amúgy szintén minden esetben sikertelen) megtalálásával értelmes, átlátható struktúrává rendezhetné

¹⁵⁴ Számos ezt tematizáló elbeszélése közül ismét a *Bábeli könyvtár* vagy akár a *Homokkönyv* és *Az elágazó ösvények kertje* említhető.

a káoszt, *A Théseus-általános* orátora számára még talán jelenthetett reményt, Korin története azonban épp e centrum(ok) eltűnéséről és elérhetetlenségéről tanúskodik: a labirintusba sem befelé, sem onnan kifelé nem vezetnek utak. Krasznahorkai prózavilágában Ariadné nem kapott szerepet.

A regény elején, még utazása előtt Korin egy Balatonkoncertre téved el. A fejezet, amellet, hogy a zenekar csodálatosan depresszív hang- és szövegvilágának megidézésével a regény egészének zenei aláfestéseként ott morajlik a szöveg (és szinte minden Krasznahorkai-próza) mélyén, cím szerint említi az együttes egyik legismertebb, *Kész az egész* című dalát. (Amely ugyan nem Víg Mihály tolmácsolásában, de Tarr Béla *Kárhozat*ában is felcsendül.)

A *Háború és háború* időszerkezete a regény eleji és végi mediális betétek, egy zenei és egy képzőművészeti önértelmező szimbólum összekapcsolódásának köszönhetően ezúttal is keretessé válik. A „kész az egész” zenei aláfestésére történő indulás ugyanis már az útra kelés pillanatában végzetszerűen magában foglalja a majdani megérkezés kudarcát: a kezdetben megjeleníti a véget. Ily módon a levéltáros utazása, erőfeszítései eleve feleslegesként és hiábavalóként törlődnek ki a szövegből, ahogyan ebben az összesimulásban, egymásba omlásban talán maga a szöveg is elemésztí önmagát.

VII. Átkelés egy hídon

(*Északról hegy, Délről tó, Nyugatról utak, Keletről folyó*)

A fordítás, a hermeneutikai rekonstrukció, a metafizikai határátlépés kísérlete, valamint az utazás, a kereséstörténet toposza ezúttal japán környezetben, s ebben az új összefüggésben igencsak eltérő jelentésdimenziókat és olvasói stratégiákat mozgásba hozva ölt formát az *Északról hegy, Délről tó, Nyugatról utak, Keletről folyó* című regényben.

A távol-keleti helyszín földrajzi hasonlósága ellenére a mű nem tekinthető *Az urgai fogoly* valamiféle folytatásának, továbbírásának, inkább a pálya egészét átívelő ismeret-, nyelv- és létszemléleti kérdések új poétikai rendbe és kulturális optikába állításaként látható. Így hát aligha szolgálhat az életmű keretezhetőségét illető „logikai alapzattal”,¹⁵⁵ minthogy Krasznahorkai szövegeinek – amiképp szövegei szereplőinek is – mindig is épp e hiányzó vagy bizonytalan alapzatok keresése volt kitüntetett ambíciója.

A regény ezúttal a *Megjött Ézsaiás*ban pusztulásra ítélt nyugati hagyomány észlelői szabásmintáját a japán kultúra nyelvi, megismerői sémáinak nyelvi, formai és szemléleti konstrukciójába helyezi.

¹⁵⁵ Rugási Gyula: A felhők bekeretezése, *Élet és Irodalom*, 2003. március 28.

Az európai elbeszélő tradíció klasszikus hagyományával szemben, amely a regényes alakok „életszerűségét” hangsúlyozta, ez a regény visszavonja, pusztá jellé redukálja az alanyt, feleslegesnek mutatja a „keresés” racionálisan célelvű nyugati megismerői eljárását és egyszersmind megragadhatatlannak a keresés tárgyát. Mindez a mű világán belül az idő és a tér számunkra ismerős szintaxisának megbontásával együtt egy alany és tárgy nélküli, mégis tranzitívként érzékeltetett megismerői lehetőség élményszerűségét sugallja, amely a *Seiobo*-novellák művészi alkotásokkal szembesülő szereplőinek entuziasztikus élményéhez hasonlóan próbál szabadulni minden telített értelemről. Az ideológiai, eszmei, kulturálisan terhelte jelentésektől történő szabadulás epikai kísérlete egy lehetséges menekülési útnak tűnhetett az előző művek világában kompromittált nyugati gondolkodásmód zsákutcának nyilvánított tradíciójából egy ily módokon talán kevésbé roncsolt nyelv- és létszemlélet irányába.

Az *Északról hegy...* azt kísérli meg érzékeltetni, aminek megértésére saját nyelvünk elbeszélői sémái nem adnak lehetőséget; a regénybeli keresés részben ezért végződik kudarccal, ám a művész mélyebb értelmében a kudarc okának megértése épp a szöveg ebbéli intenciójának megsejtésével lesz azonos.

Az elbeszélői eljárás ismét egy Borges-szöveg szerkezeti játékára emlékeztet. Az *Averroës nyomozása* az iszlám kultúrában ismeretlen két fogalom jelentése utáni nyomozás története, ugyanakkor a szerző saját főhőse utáni kutakodásának hasonlóan kudarcos meséje, aki éppúgy képtelen „Averroës” reprezentálására, mint a történetbeli

filozófus a tragédia és komédia szavak lefordítására. (Jól lehet a történetben két ízben is szó szerint testközelben látja és hallja a megoldást, ám mivel kilépni saját kulturális keretei közül nem tud, nem ismeri fel azokat.) Az argentin elbeszélés ugyanakkor a szöveg „helyes” értelmezését mindezek fényében szükségképp elvető olvasó kalandjának példázatos története is, melynek felismerése paradox módon mégis a megértéshez – illetve a megértés lehetetlenségének a felismeréséhez – juttat el. Borges művében a kultúrák közti átjárhatatlanság érzékeltetése éppúgy az elbeszélés lényegi részét alkotja, amint az időbeli távolság hermeneutikai áthidalhatatlanságának ábrázolása. Az *Északról hegy...* mindezek fényében olvasható ugyanezen kudarcok egymásra rétegződő történeteként is.

Krasznahorkai regényeiben a mottó minden esetben értelmező funkcióval bír, a mögötte álló szöveg valamely aspektusának értelmezői kódjaként hívja fel a figyelmet a mű egyik sűrűsödési pontjára. Ezúttal a „Senki sem látta kétszer” enigmatikus felvezetője indítja a regényt, amelynek egyik lehetséges magyarázata a szerző *Megőrnüli a Paradicsomban* című írásában olvasható. Eszerint: „Japán azt állítja, hogy ezen az első pillanaton kívül aztán nincs is szükség többre, nincs második pillanat, elég az elsőt elérni, mert ott a hívó vagy néző azonnal megragad, egyszerűen *nincs szüksége időre*, hogy felfogja, mit lát, így hát marad az első pillanat, és *ez nem múlik el*, vagy úgy is mondhatjuk, hogy ez az »első pillanat« inkább a végpontja az időnek, egy kifejezhetetlenül sűrű »pont«, ahol az idő mintegy felfüggesztődik” (MP 98).

Az idő, amely a *Sátántangó* magába csavarodó szerkezete óta úgy az ábrázolás, mint a nyelvi közlés időbe vetettségének, a tradíciótól való elválasztottság tudatának, tágabb értelemben a „távolság” leküzdésének konstitutív médiumaként meghatározó és állandó tárgya és problémája Krasznahorkai írásainak, ezúttal is a regény egyik főszereplőjévé válik. A mottó a regényvilág idővonatközásainak ezúttal is szinte ZIP-fájlszerű összefoglalása, amelynek kibontása ebben az esetben úgy teszi láthatóvá a regény teljes szövetét, hogy egyúttal előre jelzi annak ideiglenességét, majd eltűnését, visszarendeződését a fájlnev, a mottó tömörített archívumába.

Az idő eltüntetésének változatos prózapoétikai készlete a XX. század első felében a regény formai megújításának kísérleteiben nyert egyre szélesebb teret az irodalomban, elsősorban az okozatiság, a célelvű előrehaladás lehetőségének tagadásaként, illetve a hozzájuk tapadó értékfogalmak – egyén, közösség, hit, kultúra, intézmény stb. – bizonytalanná válásának jeleként. A *Sátántangó* körkörösége többek közt ennek a modernista tradíciónak is örököse, míg *Az Északról hegy...* ateleologikus idő- és térjátéka sokkal inkább épp e nyugati irodalmi tradícióval történő szakítás kísérlete. (Ám ennek során, mint látni fogjuk, mégis kapcsolódva Alain Robbe-Grillet első sorban korai műveinek az idő- és térkategóriákat, illetve az elbeszélő és a szereplők identikus bizonyosságát megszüntetni kívánó regénykísérleteihez.)

Az idő és a tér egymástól nem elválasztható felfüggesztésének poétikai érzékeltetése ezúttal egy olyan észlelésmód, érzéki tapasztalat, egy olyan *pillantás* finom-

szerkezetének kibontása, amely a regényben a félrenéző Buddha-szobor tekintetének, illetve majd az *Egy Buddha megőrzése* című *Seiobo*-novella szoborábrázolásának leírásaiban az európai metafizika fogalmi nyelvén nem megragadható létviszony sejtetésének ábrázolási kísérlete.

Ez az elfordított tekintet az *Északról hegy...* XVII. fejezetében a világtól való undor és az „emelkedett szomorúság” (ÉH 38) érzékeként, állapotaként fogalmazódik meg. A *Megőrizni a Paradicsomban* című szövegben az ugyanezt a félrefordított fejű szobrot s a hozzá kapcsolódó mítoszt bemutató részlet már bővebben értelmezi a pillantásban rejlő metafizikát: „ez a lenyűgöző Buddha *elfordítja* a fejét, elfordítja ettől a világtól, mely rémületes elvetemültségével, képmutatásával, ostobaságával és durvaságával nemcsak alkalmatlan arra, hogy az Amitábha képviselte mélységes »tudás« magasrendű szellemét felfogja, hanem egyszerűen *sérti* Amitábhát mindaz, ami vele szemben van [...], vagyis *elutasítás* ez az Amitábha, *pillanatnyi* elutasítás, mely benne maradt az időben” (MP 97). Az *Egy Buddha megőrzése* című elbeszélésben a szobor restaurálásának kitüntetett mozzanata szintén a szem, a tekintet pontos megjelenítését, helyreállítását tekinti legfontosabb feladatának. A tekintet jellemzésére szolgáló leírások, „a lehunytt szemek alól feltámadó nézés” (SJO 68), „a halhatatlan pillantás végtelen szuggesztíója” (SJO 58), amely „távolabbra néz, olyan távolra, amelyre itt felfogni senki sem képes” (SJO 87), szintén egy fogalmi nyelvén visszaadhatatlan létviszonyt jelenítenek meg.

Ebben a pillantásban, illetve az onnan feltáruló ön- és létszemléletben érvénytelenné lesz az európai hagyomány értelmezői logikája, s a csönd, a mozdulatlanság, a léttelenség kísértésének racionálisan nem kifejezhető élménytapasztalata válik tárgyává az *Északról hegy...* időn és téren kívüli kereséstörténetének. (Mely kifejezés persze félrevezető, hiszen épp azt az okozatiságot és időbeliséget implikálja, amelyet a regény visszavon.)

A „tekintet” metafizikája több Krasznahorkai-próza fontos mozzanataként a Rilke *Archaikus Apolló-torzója*-nak pillantásából sugárzó egzisztenciális feladatvállalás morális súlyára is figyelmeztet, ezúttal azonban egy tárgy nélküli megismerés lehetőségét állítva középpontba.

E pillantás lényegének megragadása az olvasás során a regénybeli kert megtalálásával válna egyenlővé, ám amiképp e kert sem válik hozzáférhetővé Genji herceg unokája számára, úgy e pillantás lényege is megragadhatatlan marad a befogadónak: Genji herceg unokájának sikertelen kereséstörténetében az olvasó hasonlóan kudarcos, ám épp e kudarc megértésétől jelentéssé váló értelmezői kalandja tükröződik.

Az eltűnt herceg nyomába eredő, egyre részegebb s így céljában és útvonalában egyre bizonytalanabbá és tanács-talanabbá váló kíséretéről szóló néhány fejezet a rögzült észlelői sémák, a jelentésrögzítési kényszer fogalmiságában tébláboló s ezért kudarcra ítélt olvasói nyomozás allegóriája. Ám a hercegi unoka vígjátékba illő üldözése, melynek során a kíséret tagjai időnként azt is elfelejtik, *kit* is keresnek tulajdonképpen, egyúttal a szent kert, a szakralitás helye utáni nyomozás karneváli tükre,

a Krasznahorkai prózájában már a kezdetektől jelen lévő (ön)relativizáló szkepszis, a magasztos groteszkké fordításának mulatságos szövegbe építése (ÉH 79–80, 125–127).

Ha, Novalisszal szólván, a filozófia honvágy, úgy az *Északról hegy...* terek, idők és kultúrák távolságában bolyongó narratívája épp e sóvár és beteljesületlen, ám egyúttal a forma és az ironikus regiszterek ellenpontoszó effektusai által eltávolított vágy filozofikus regénye.

A mű a *Háború és háború* kezdetét idéző „vasút” és „híd”, illetve „fal” és „labirintus” motívumpárjaiban (ÉH 7–9) már az első lapokon egyszerre jelzi az *átjutás*, a megérkezés lehetőségét és lehetetlenségét, vagyis a Krasznahorkai-próza egyik alaptoposzáinak tekinthető „határátlépés” közös igényét és megvalósíthatatlanságát. A behatároltság, igaz, kimondatlanul, de már a regény címében megjelenik, ez ugyanis – mint az elbeszélő informál – a kolostorépítés ősi szabályainak megfelelően a szent hely természeti határvonalait kijelölő topográfiai előírás koordinátáit adja meg (ÉH 53).

E címadás a regénytér és a szakrális tér egymásba játszhatóságát, azonosíthatóságát veti fel, amit tovább erősíthet a nyolc szóból álló cím és a titkos kert ciprusai számának egyezése is. Ezt a lehetőséget támogatja a hagyomány és az univerzum közös lényegét az ismétlések és a szimmetriák mintázatában rögzítő két szövegrész (ÉH 78, 124–125) önreflexív jelként értése is, hiszen az *Északról hegy...* szerkezete, ahogyan a teljes életmű építése, szintén pontosan az efféle ismétlések és szimmetriapárok egymásba játszatasán nyugszik. Ezek az összefüggések olyan olvasói kódként, figyelmeztetésként

befolyásolhatják az értelmezést, amelyben a megszokott magyarázó rutinok helyett valóban „másféle léptékek lesznek az irányadók” (ÉH 9).

Ezzel csaknem azonos nyelvi formában utal egyébként *Az urgai fogoly* elbeszélője is a „kísérteties határ” átlépésének térképeket érvénytelenítő pillanatára, ahol már „másféle tények... másféle bizonyosságok... az irányadók” (UF 11).

A labirintus motívuma az életmű eddig is meghatározó trópusaként szintén többször előkerül a szövegben (ÉH 7, 13, 66). Önértelmező alakzatként egyrészt az interpretációs eligazodás nehézségére figyelmeztet, másrészt pedig a romos kolostor, a különálló épületek zavarba ejtő együttesével jelentés-összefüggésbe kerülve „művészet és építészet, alkotás és építkezés, szubjektum és térszerűség elválaszthatatlanságára”¹⁵⁶ mutat rá. A regénykonstrukció kronotopikus elbizonytalanításával, az események szellemképszerű egymásra vetítésével, lebontásával, majd a szöveg utolsó jelenetében végérvényes eltüntetésével pedig e konstrukciók összeegyeztethetetlenségére hívja fel a figyelmet.

Genji herceg unokája, amint ezt a regénnyel foglalkozó tanulmányok többsége is rögzíti, maga is pusztá idézet, szövegelemlek, hiszen szellemalakja egy XI. századi japán regényhez kapcsolja genealógiáját,¹⁵⁷ ráadásul „Genji herceg unokája” a klasszikus regény egyik szereplőjeként maga is feltűnik annak XLII. fejezetében, Niou herceg

¹⁵⁶ Zsadányi Edit: Terek játéka. Krasznahorkai László: *Északról hegy, Délről tó, Nyugatról utak, Keletről folyó, Alföld*, 2004/7, 95.

¹⁵⁷ Muraszaki Sikibu: *Genzsi regénye*, ford. Hamvas Béla, átdolg. Philipp Berta, Budapest, Európa, 1963.

néven. Nem epikus karakter, szubsztanciával felruházható „alany”, hanem olyan textuális nyom, amely inkább az időbeliség attribútuma: egy valaha virágzó, ám önmagát túlélte, fáradt kultúra emblémája, akinek szinte egyetlen tulajdonságaként bemutatott szépsége, valamint gyakori rosszulletei és gyengesége (ÉH 12, 44, 64, 112, 114) e tünékeny tradíció jellemzése és diagnózisa.

Alakja tehát nem a történet hőse, hanem annak hiánya, egy idővákuum a szövegben, aki az ősi könyvben láttott titkos kert megtalálásával a jelen és a múlt közt megszakadt kontinuitást próbálja sikertelenül helyreállítani. A *Seiobo*-elbeszélésekhez hasonlóan ezt a kontinuitást, a tradíció időbeli öröklődésfolyamatát a regény szintén a mesterségbeli ismeretek szokásszerűségének néma tudássá, hallgatag metafizikai bölcsességgé terebélyesedéseként látta.

Az építkezéshez szükséges fák kivágásának szakrális rendjét leíró fejezet (ÉH 46–48), az udvarok kövezetéhez szükséges anyag kitermelésének és megmunkálásának ősi szabályai (ÉH 31–32), az írás- és könyvtörténeti folyamatok bemutatása (ÉH 68–75) egyképp a „tapasztalatra épülő gyakorlat előírásainak fegyelmezett, de mindvégig rugalmas, természetes követését” (ÉH 78) hangsúlyozza. A regény szerint ez az évezredes tapasztalat sűrűsödik idők során egyfajta metafizikai alapzattá, melyet azonban már csupán a múlt tárgyi emlékezete őriz. Az elveszett, de a holt tárgyokban mégis ott rejtőző tudás kapcsán, az „akkor” és a „most” időbeli értékpólusainak szembesítéseként jegyzi meg az elbeszélő: „egyszeriben látszani kezd, hogy: csak az egész van, és nincsenek részletek” (ÉH 32).

Az „egész” képzetének a múlthoz történő utalása *Az ellenállás melankóliája* Hercegének a tolmács által fordított szavaival lép dialógusba, aki egy ellentétes időperspektívából kitekintve rögzíti ugyanezt az értékvesztést: „ő látja, az egész nincsen” (EM 199).

A múlt és a jelen, a teljesség és a romok közt tételeződő értékkülönbség, az időbeliségbe íródó veszteségtapasztalat, a hanyatlástudat nosztalgikusan ironikus szemrevételezése Krasznahorkai számos regényének hasonló történelemvízióját ismétli.

Ez sejlik fel *Az ellenállás melankóliája* romlástörténetében, a *Megjött Ézsaiás* próféciájában, a *Háború és háború* édeni kereséstörténetében, a *Rombolás és bánat az Ég alatt* nosztalgiájában, megint másképp a *Mindig Homérosznak* című regényben, vagy az e tekintetben *Az ellenállás melankóliája* párdarabjának tekinthető *Herscht 07769* szövegvilágában. Krasznahorkai prózájában nem csupán a jövő, de már a jelen sem a nyitott lehetőségek horizontja, s a most említett regények ezzel a bezárulással az emlékezetet, a keresést, a múlt jelenné fordításának lehetőségét, a megőrzés igényét állítják szembe.

Keresése során Genji herceg unokája mintha ezzel a valamikori „egésszel” próbálna kapcsolatot teremteni, így kísérelve meg helyreállítani a múlt és a jelen közti törést, s visszatalálni a történelemhez, egyben saját történetéhez. Alakja a haldokló állatokat leíró fejezetek képeivel összefüggésbe kerülve szintén az elmúlással, illetve a nememberi létezésbe hanyatló pusztulással teremt asszociatív kapcsolatot: a haldokló kutya szenvedése (ÉH 35), a veszett róka kimúlása (ÉH 91) és a deszkabódéhoz szögezett

aranyhalak (ÉH 92) látványában az eltűnés, a létezés fájdalmas elvesztésének fenyegető jelenléte, az organikus anorganikussá hanyatlása valamiféle „ kozmikus pánikhangulat”¹⁵⁸ érzetét sejteti, amely aztán egy szinte szükségszerűen bekövetkező földrengés vészjósló morájában kulminálódik (ÉH 93–94).

E kulturális vagy metafizikai földcsuszamlás, amely szétszabdalja a metafizikai tradíció egyenesvonalúságát, nem csupán az *Északról hegy...* kereséstörténetét maga alá temető univerzális válság morajlásának hangja, de alighanem Krasznahorkai prózáját folyamatosan aláfestő dübörgés, amely – maradva a tektonikus mozgás szimbolikájánál – a szövegek szerkezeti elemeit szétcsúsztatva, minduntalan új alakzatokba rendezve befolyásolja, alakítja a művek formáját és szemléleti kereteit.

Mert nem csupán a hercegi unoka alakja, de az általa keresett kert is csupán homályos, múltbéli szövegemlék, melyet időtlen létezésének újabb jeleként Genji herceg unokája még a XIX. század derekán, a „Tokugawa-kor utolsó évtizedében” fedezett fel először egy bizonyos *Száz szép kert* című illusztrált könyvben (ÉH 84).

A kertnek azonban még a létezése is bizonytalan, hiszen elképzelhető, hogy csupán „szerzőjének képzeletében létezik” (ÉH 85), ráadásul a könyv egyetlen példánya – ismét egészen borgesi megoldással – el is tűnt a hercegi könyvtárból (ÉH 86). Egyik jellemzése pedig, mely szerint „a kert magának a kert gondolatának végső

¹⁵⁸ Keresztesi József: A leszálló nap háza, *Magyar Narancs*, 2003. május 15., 39.

kiteljesedése” (ÉH 87), a könyv létezését végképp a platóni ideák metafizikus távlatába helyezi.

A hitelességet minduntalan megkérdőjelező szövegeffektusok a keresés tárgyát éppúgy a bizonytalanság ködébe burkolják, mint a kereső személyét. A „megszállott kutatás beismerni folyton elmulasztott kudarcának” rezignált beismerése (ÉH 87) egyszerre jelzi Genji herceg unokájának sikertelen vállalkozását, a kultúra önbeteljesítésének csődjét, és mottószerűen foglalja össze Krasznahorkai tulajdonképpen minden egyes regényét.

Genji herceg unokájának utazás- és kereséstörténete *Az urgai fogoly* metaforikus zárándoklatának és a *Rombolás és bánat az Ég alatt* dokumentatív utazóregényének szimbólumokba oldott, a referencialitás horgonyait a két említett „keleti” tárgyú regényhez képest teljesen eltüntető változataként kapcsolja össze e kelet-ázsiai környezetben játszódoó műveket.

A narratíva okozatiságot, elő- és utóidejűséget, illetve a térleírások egyértelműségét megbontó szerkezete szétzilálja a mű történetyszerűségét, törli a mű központi alakjának epikus lényegszerűségét és a regény világán belüli jelenlétét. Az egyes részek máshol ismétlődő leírásainak elmozdulásai, kisebb-nagyobb fókuszváltásai térben és időben is egyaránt destabilizálják az eseményeket.

Az önálló fejezetek is csupán vizuális értelemben határolódnak el egymástól, mert az ábrázolt jelenetek az ismétlések során rendre szétcsúsznak, megnehezítve az eligazodást a szöveg útvesztőszerű járataiban az olvasó számára, aki így Genji herceg unokájának útját ismételve téved el a regényben.

Sőt, már a történetbe való belépés is csak folyamatos késleltetések és halasztódások során válik lehetővé, hiszen a Genji herceg unokájának útjába kerülő kapuk gyakran értelmezhetetlen építményei mind a hercegi unoka, mind az olvasó számára megnehezítik, késleltetik a (regény)térbe történő bejutást. Így „a Nan-Daimonnak nevezett hatalmas kapuépítmény már a falon belül, az udvar közepén magasodott fel hirtelen”, ám „miféle kapu az, amit minden irányban tágas és szabad udvar vesz körül” (ÉH 10). Ezen áthaladva „egy második, Chumonnak nevezett kapu állt az udvar északi vége felé” (ÉH 25), mely után „a vályogfalba vágva egy harmadik, társainál jóval kisebb és jóval szerényebb kapuszerkezet is állt” (ÉH 27). A jelentés, a metafizikai mag, vagyis a kolostor felé közeledés késleltetése az olvasó lassú, beavatásszerű, szertartásos szövegbe léptetését érzékeltető elbeszélői megoldás, ami egyrészt a szakrális térbe való belépés nehézségére és méltóságára figyelmeztet, s egyúttal *Az urgai fogoly* hasonló szövegindítását ismétli meg. Ott ugyanis szintén a lehetséges „kezdet” pillanata halasztódik és többszöröződik: a regény rögtön a kezdetre irányuló kérdéssel indul, a későbbiekben a pekingi lakhely elhagyása lesz megnevezve a történet indulásaként, majd Dél-Kínában várja az elbeszélő, hogy megkezdődjék végre valódi quangzhou-i története (UF 101). Az *Északról hegy...* esetében ez az első határátlépés a hercegi unoka számára azonban végül nem a távolság vagy valamiféle fizikai akadály leküzdésével valósul meg, hiszen Genji herceg unokája egyszer csak „a kaput nem ott találta, ahol feltételezte, mire észrevette, hogy belülre jutott, már bent is volt, nem lehetett észlelni, hogy

került az ember át, egyszeriben csak ott volt” (ÉH 10). Ez a szinte misztikus bebocsáttatás, öntudatlan átlendülés egy hangsúlyozottan nem célorientált beavatódás allegóriája, amely nem „egy maga kitalálta észre és annak az észszerűségére hivatkozik”, és „nem azt akarja, hogy reménnyel vezetessen a gondolnivaló irányába”.¹⁵⁹ A bejutás váratlanul élményszerű, racionalizálhatatlan pillanatának hasonló megfogalmazásával találkozunk a *Távoli felhatalmazás* című, az Alhambra építményét szövegmetaforaként és élménykonstrukcióként is leíró *Seiobo*-novellában, ahol a „bejárat mintha nem akarna senkit sem behívni, sem bevezetni valahová, egyszerűen csak beenged” (SJO 287).

A XXI. fejezet tájképszerű leírása például azzal a megnyugtató konklúzióval zárul, hogy „a Keleti Hegyek ebből az irányból feltétlen védelmet jelentenek a varázsos Kyotónak” (ÉH 50). A következő rész viszont, alighanem már a hercegi unoka perspektívájából láttatva a tájat, a következőképp fogalmaz a hegyekkel kapcsolatban: „már nem jelentenek védelmet sem neki, sem senkinek, sem a varázsos Kyotónak, feltétlenül” (ÉH 52).

A regény XLVIII. fejezetében Genji herceg unokája az állomás bejáratától megpróbál visszatérni a kolostorba, de teljesen ismeretlen környéken találja magát, hiába keresi az ismerős kerítést, hidat, kőfalat: „hiába minden: nem volt ott semmi” (ÉH 140–141). Ez a fejezet ezúttal hármaskörben mutat vissza magára a regényre: az ismerős környék, a már bejárt tájak eltűnésével egyrészt a mű eddigi eseménysoara törlődik ki a szöveg teréből,

¹⁵⁹ Martin Heidegger: *Útban a nyelvhez. Egy japán és egy kérdező párbeszédéből*, ford. Tillmann J. Attila, Budapest, Helikon, 1991, 15.

hogy aztán az utolsó részben majd egyetlen szereplője is semmivé váljék. Másrészt pedig a szöveg szellemképszerűen egymásba úszó jeleneteinek instabil térviszonyaira utal, ahol a biztos fogódzókat kereső, visszalapozó olvasó könnyen egészen új tájakon találhatja magát, s végül összefoglalóan a mottóban foglalt enigmatikus állításra: „Senki nem látta kétszer.”

A *Kamovadász* című *Seiobo*-novella egyik mondata tulajdonképpen a regény idő- és térviszonyainak jelölőviszonyait egymásra montírozó eljárását, az érzékfelettit a szemiozís redukálhatatlan mozgásával sejtetni kívánó formaeljárás lényegét fogalmazza meg: „Kyoto a Hivatkozások Végtelen Városa, ahol semmi nem azonos önmagával, és soha nem is lehetett az” (SJO 12).

A II. fejezetben valaki – vélhetően Genji herceg unokája – megérkezik a vonattal, s elindul a „labirintusszerű utcákon”, majd a IV.-ben immár név szerint említi a szöveg az állomásról (ismét?) kilépő hercegi unokát, ám a VI. rész az érkezése előtti percekbe visz vissza, amikor a vonat még a távolban sem látszik, a VIII.-ban beérkező szerelvényről viszont senki sem száll le.

A mű végére a keretek végképp széthullanak, hiszen az utolsó fejezet leírása az üres peronra dél felől érkező szerelvényről, ahonnan „nem szállt ki senki, és nem szállt fel senki” (ÉH 143), csaknem szó szerint ismétli a VIII. fejezetben észak felől begördülő vonat hasonlóképp üres peronjának leírását (ÉH 18). A két fejezet közötti szövegter a szakrális tájolást érvénytelenítve végképp kiüriti, ki-
radírozza magát, mintegy beteljesítve a keresés alanyát és tárgyát, a megismerőt és megismerendőt illető eddigi

bizonytalanságot. A keretek szétesése lehetetlenné teszi az idő folytonosságának helyreállítását a regényen belül, pedig ahogy a hercegi unoka nyomozása, úgy az értelmezői nyomozás is voltaképpen az idő megtalálása érdekében folyik, hiszen ez rendezhetné átlátható rendbe az események ellentmondásos mozaikdarabjait. A regény utolsó mondata azonban végleg megghiúsítja az időszálak összeszövésének esélyét, hiszen az állomást elhagyó szerelvény leírásakor a mű zárata a nyelvtani idők grammatikailag összeegyeztethetetlen párosításával, a „most” és a „volt” távolságának egyidejűségként történő megjelenítésével végképp lehetetlenné teszi a mű időbeli összerendezését: „hogyan visszatérjen Kyotóba, a csodálatos városba, ahol most éppen nagy baj volt valahol” (ÉH 143).

Az időhöz való visszatalálás vágya így nemcsak Genji herceg unokájának, de a regény befogadójának is kudarcra ítélt törekvése marad, akit a szöveg a regénybeli keresésfolyamatba vonva ezért arra ítél, hogy „megismételje ezt a nem-találást”.¹⁶⁰

Ugyanakkor az elbeszélői szólamok látszólag előzékeken kiegészítik a hercegi unoka történetszálának hiányzó mozzanatait. Genji herceg unokája ugyan például „vokon elsietett [a kert] bejárata előtt” (ÉH 121, 124), ám az ezt megelőző fejezet mégis tüzetesen leírja annak elképzelhetetlen szépségét. Az elbeszélő hitelességét azonban nem garantálja semmi, a narrációs fókuszok eltéréseit, ellentmondásokat, inkonzisztenciát csempésznek az események menetébe. Ahelyett, hogy átlátható

¹⁶⁰ Selyem Zsuzsa: A Krasznahorkai nem, *Látó*, 2003/11, 67.

rendezettséget teremtenének, szétzilálják a szöveg koherenciáját, végképp elbizonytalanítva a befogadót a tekintetben, hogy *mi* is az a történet, amit valójában olvas.

Hasonló aszimmetrikus ismétléspárt alkot a rendfőnök rezidenciáján talált könyvvvel kapcsolatos két fejezet is. Genji herceg unokája lapozgatja a könyvet, majd visszahelyezi a polcra (ÉH 101), a következő fejezet azonban részletekbe menően közli annak tartalmát (ÉH 102–III). Itt és a regény egyéb fejezeteiben is az a mindentudó elbeszélő hang pótolja az üresen maradó helyeket, amely „a Genji Monogatári és a Genji herceg unokája közti” távolságot is kitölti.¹⁶¹ A regény egyszerre tárja fel és mutatja megközelíthetetlennek a keresés tárgyát, így hát a kompozíció értelmében a „megtalálni” és az „elvéteni” egy és ugyanazon jelentőséggel bíró eseményként fűződik egygyé.

Mindkét jelenetpár egy lehetséges középponti jelentés elvétését, öntudatlan figyelmen kívül hagyását érzékelteti, ráadásul a hercegi unoka által nem olvasott könyv éppen a végtelen matematikai tagadásának és a „csak véges tartományban létező valóság” (ÉH 109) bizonyításának leírata, amely ironikusan éppen a regény poétikai megalkotottságának alapvetéseit, azaz a végesben ábrázolt végtelen sejtetésének elbeszélői eljárásait és a „keresés” metafizikai akusztikáját egyképp érvénytelenítve destabilizálja a művet. (Mind a fiktív szerző imaginárius kötetének részletes taglalását, mind az időprobléma pseudo-filozófiai tárgyalását illetően ismét teljesen borgeses módon.)

¹⁶¹ Bombitz Attila: A világ foglya. Krasznahorkai László: *Északról hegy, Délről tó, Nyugatról utak, Keletről folyó, Tiszatáj*, 2003/5, 103.

Cantor és a végtelen problematikája a *Báró Wenckheim hazatér* lapjain hasonló értelemben ismétlődik meg a Tanár úr egyik monológjában, gondolathűen újramondva a fiktív könyv érveit és logikai menetét, a szövegösszefüggés értelmében a személyes végesség és egzisztenciális lehatároltság kikerülhetetlen pozícióját tudatosítva (BWH 313–316).

Aligha véletlen, hogy a végtelen tagadása, ám már korántsem ironikus távlatban, az *ÁllatVanBent* monológjában jelenik meg ismét, ahol a fogalom a mindent felemészteni akaró, telhetetlen pusztítás akadályaként áll ellen a totális romlásnak: „csakhogya én gyűlölöm, ami végtelen, kimondhatatlan gyűlölet él bennem a végtelen iránt, mindaz iránt, ami azt sugallja, hogy az ő mértéke mérhetetlen” (ÁVB 21). A szöveghelyek a materiális és metafizikai, a testi és a magasztos ellentétpárjai az ábrázolás és az ábrázolhatatlanság alkotói kínjának Krasznahorkai poétikai eljárásait alapjaiban befolyásoló önjellemzéseként olvasódnak össze.

Ismét az elvétel mozzanata érhető tetten abban a jelenetben, amikor Genji herceg unokáját a szentély belső terének közepén, a kyozo kisebbített másának „megkülönböztetett jelentőségű” (ÉH 81) centrumában elnyomja az álom, elmulasztva a metaforikus középponti értelemmaggal történő szembesülés lehetőségét (ÉH 83). Ugyancsak efféle metafizikai mulasztás példája, amikor egyszerűen elfelejti az agyán hirtelen átvillanó képet, amelynek „csupán a jelentőségét fogta fel, a súlyát, de a tartalmából semmi sem maradt” (ÉH 89).

A mulasztások, elvétések sora a regény mintázatában a „megtalálás” lehetőségét halasztja el minduntalan, fokozatosan készítve elő az utolsó fejezetében önmagába záruló és semmivé foszló regényvilág végső jelentésküürülését. A mű szövetében e pseudo-középpontok ismételten elmaradó jelentéskibomlásai illuzórikusnak mutatják bármely telített jelentés rögzíthetőségét, amelyben azonban talán éppen egy, a nyugati tradíció logocentrikus megismerői szemléletével ellentétes élménystapasztalat körvonalazódik.

A megszűnés felé tartó, a középpontozás értelemkonstruáló kategóriáját nem pusztán megtagadó, hanem annak még lehetőségét is figyelmen kívül hagyó poétikai eljárásokból kibomló hiány maga válik egyfajta negatív jelentéssé, ami a könyv enyészetpontján, az utolsó fejezet önmegszüntető mozzanatában, egyszerre a szövegen belül és kívül, az utolsó mondat idézett idővákuumának lokalizálhatatlan terében sejlik fel. A szöveg eltűnésével párhuzamosan formálódó, inkább érzéki, mintsem fogalmi jelentéstapasztalat visszaháramlik a regény világára, visszamenőlegesen jelölve ki a művet keretező érzékelői tartományt. Ez az utólagos tudás ez esetben is körkörösé hajlítja a szöveget, a regény végén felsejlő, verbalizálhatatlan intenció ugyanis mintha a mű első, jelentésteli módon hiányzó fejezetében öltene láthatatlanul testet. A mű *zárlata* így a zavarba ejtő módon hiányzó első fejezetet utólagosan megformálva az *Északról hegy...* kimondatlan, ám megalapozó *kiindulópontjává* válik: az utólagosság előzményként bontja meg és szívja be valami kibogozhatatlan időzárványba az előrehaladás képzetét és lehetőségét.

VIII. Kína fölött az ég
(*Rombolás és bánat az Ég alatt*)

A *Rombolás és bánat az Ég alatt* egy kínai utazás történetét meséli el, földrajzi értelemben tematikus kapcsolatba kerülve így *Az urgai fogoly* hasonló tárgyú történetével, sőt egészen más elbeszélői eszközökkel ugyan, de annak metafizikai útkeresését is folytatva. A regény közvetlen előzménye azonban az 1998-ban a *Lettre* folyóiratban megjelent *Csak a csillagos ég (Li Tai-po és az utolsó ókori kínai birodalom nyomában)*¹⁶² című, kötetben azóta sem publikált Kína-tárgyú szöveg, amely viszont ismétlődő motívumai, előre- és visszautalásai, önidézetei révén képez átjárásokat a két mű közt.

A *Rombolás...* intratextuális viszonyhálóját természetesen az *Északról hegy...* és a *Seiobo járt odalent* szöveggözi áthallásai is erősítik, sőt a regény *A Thészeus-általános*hoz hasonlóan szintén többszörözi magát különböző szövegvariációkon keresztül. A 2004-es kiadást követően a Digitális Irodalmi Akadémia honlapjára felkerült, „javított kiadás” alcímmel ellátott szöveg ugyanis több ponton eltér a nyomtatott változattól, míg a 2016-ban ismét könyv alakban megjelentetett „átdolgozott kiadás”

¹⁶² Krasznahorkai László: *Csak a csillagos ég*, *Magyar Lettre International*, 1998–99/31, 29–40.

viszont mindkét addigi variánshoz képest eltéréseket mutat.

A regény első megjelenésének egyes szám első személyű elbeszélői pozíciója a további kiadásokban egyes szám harmadik személyű elbeszélőre cserélődik, a 2004-es szövegben „László” névre hallgató narrátor pedig a digitális változatban Dante, a 2016-os kiadásban pedig Stein néven jelenik meg. Az első kiadás mottója – „Az egyes szám első személy használata nem az jelenti, hogy: én” – a későbbiekben így természetesen már kimarad, ahogyan változik az eredeti szöveg tanulságot sugalló lezárása is. A regény jelentésszerkezetét az első és az utolsó fejezet buszútja keretessé hajlítja, s az így végtelenített utazás a megérkezés lehetetlenségét sugallja. Ám míg az első kiadásban a busz ablakát kinyitó és a bevágó jeges fuvallatot élvező nő a felháborodott utasok kérdésére, hogy tudniillik miért szereti a szelet, még azt feleli: „Mert nem látja senki, mégis van”, a 2016-os változatban már azt mondja: „Hát... mert fúj.” Az előbbi verzió a regény didaktikusabb lezárásaként a megismerői kudarc-tól függetlenül is létező és érzékelhető, láthatatlan Kína meglétét sugallja, míg az utóbbi inkább a regény egészét átható bizonytalanságról tudósít.

A *Csak a csillagos ég* (Li Tai-po és az utolsó ókori kínai birodalom nyomában) már címében is olyan oknyomozó narratívát ígér, melynek műfaji szabályai, elbeszélői konvenciói *Az urgai fogoly* poétikai megformáltságához képest jóval ökonomikusabb, szintaktikailag és szemantikailag is egyneműbb prózaformát sejtetnek, és inkább a *Rombolás...* hasonló elbeszélői eljárásokat alkalmazó

szövege irányába mutatnak. A riportázs¹⁶³ narrátora *Az urgai fogoly* utazójával szemben, ám a *Rombolás...* elbeszélőjéhez hasonlatosan pontosan tudja, miért is érkezik Kínába: „Nagyon szeretem Li Tai-pót. Vele akartam foglalkozni ezen az úton, úgy, hogy beszélgetek róla kínai emberekkel a vonatokon, az utcákon, egyetemi szobákban és hajóbárokban, szóval be akartam járni annak a klasszikus Kínának a határvonalát, amelyen belül ő, Li Tai-po vándorolt annak idején.” (CSÉ 40)

Ugyanakkor már a mottóval megidézi *Az urgai fogoly* színházjelenetét, hiszen a mű elején ugyanaz a Li Tai-po-vers áll, amely az 1992-es regény *Pecsét van a kapukon* című fejezetének különböző szakaszaiban versszakonként felbukkanva tölt be fontos szerepet (UF 75, 84, 89).

A vers két alakban, Csongor Barnabás írásjegyenkénti nyersfordításában és Orbán Ottó átköltésében is olvasható a szöveg elején, és a két szöveg közti különbségek, illetve a nyersfordítás hermeneutikai rekonstrukciójának nehézsége a nyelvben kódolt kulturális eltérések érzékeltetésével már eleve a nyomozás sikertelenségét sejtetik. Ugyancsak a nyelvek, kultúrák közti áthidalhatatlannak tetsző eltérés jele, hogy a kínai költő neve más formában hangzik el a kínai beszélgetőtársak, és megint másként az utazó szólamában. A szöveg ezzel a markánsan jelzett különbséggel a dialógus tárgyának azonosságát bizonytalanítja el, azt érzékeltetve, hogy az eltérő jelölők alighanem más jelöltekhez, eltérő kulturális alakzatokhoz

¹⁶³ Ezt a műfajmegjelölést a *Krasznahorkai olvasókönyv* végén összeállított bibliográfiában (i. k., 325) Hafner Zoltán használta először a *Csak a csillagos ég* kapcsán.

kapcsolódva vélhetően nem ugyanazzal a jelentéssel bírnak. Hasonlóképp a dialógus zavarát jelzi a taoista kolostor szerzeteseinek a beszélgetés során gyakran felcsendülő nevetése, amelynek oka, kommunikációs célja mind az elbeszélő, mind pedig az olvasó előtt alighanem mindvégig rejtve marad.

A mű címe visszaautal *Az urgai fogoly* beijingi jelenetére, amikor az elbeszélő a csillagos ég és az erkölcsi törvények összefüggéseinek ironikus említésén keresztül a kanti filozófia egyik jól ismert gondolatát parafrázálja (UF 41), ám az ott frivol hangfekvésben említett égboltozat itt patetikus retorikában jelenik meg. Teljes értelmét a riportázs végén nyeri el egy kínai úrkutatóval folytatott párbeszéd során: „Tudja, sok ember segített, hogy ez az út létrejöjjön, nekik nem mondhattam, hogy csak azért jövök, mert látni szeretném itt a csillagos eget, de Önnek elárulom, csak ezért. Li Tai-pónak nagyon fontosak voltak ezek a csillagok, ez a Hold. Nekem is nagyon fontosakká lettek. És most nagyon örülök, hogy egy olyan emberrel beszélgethetek, akinek a foglalkozása ugyancsak a csillagos ég!” (CSÉ 40)

Erre a szövegrészre utal vissza majd a *Rombolás...* elbeszélőjének néhány mondata: „voltam itt 1998-ban is [...], nem találtam akkor se semmit, viszont végül a végén mégis valamit, és ezt úgy fogalmaztam meg, hogy az ég, ami fölém borult, az borult Li Taibai fölé és az egész klasszikus költészet fölé, és az egész kínai hagyomány fölé is”. Beszélgetőtársa mintegy a regény egészének nosztalgikus veszteségtapasztalatát megfogalmazva így felel: „Nem, ez már nem ugyanaz az ég” (RB 218). Az

utolsó mandarin e lemondó szavainak ellentmondva az elbeszélő egy másik beszélgetőpartnerre viszont így fogalmaz: „Régi ember nem látta mai Hold, mai Hold látta régi ember” (RB 256).

S talán szintén *Az urgai fogoly* Dante-allúzióit sejteti a zarándok határátlépésének leírása is a vámossal folytatott, kölcsönös meg nem értést tanúsító dialógusa után: „Sejtettem, hogy minden kérdésnek különleges jelentősége van, de arról fogalmam sem volt, mi ez a jelentőség. Beléptem a Kínai Népköztársaságba.” (CSÉ 30) A beavatást, nem e világi megismerői utat sejtető határátlépés egy álomkép segítségével ugyanakkor az apa valamikori, nem tisztázott módon bekövetkezett halálának emlékeztetével is összefonódik: „Álmom nem tervezett utazásomhoz vitt előre, hogy tehát éjszakai vonatokkal bejárom Li Tai-po klasszikus birodalmát, hanem apám temetéséhez vezetett vissza, egész pontosan az arcához a felravatározott koporsóban.” (CSÉ 29) A szellemkép a riportázs egyik fontos trópusaként vándorol végig a szövegen, így például a qufui utas szavaiban: „Nézzé, nekem a Tai-shanon nem tűnt úgy, hogy szellemek közelében járnék” (CSÉ 30), az *Ebéd a szellemekkel* fejezetcímében, Li Taibo „költőszellemként” történő említésében, vagy Konfucius sírjánál, amikor a zarándok megidézi a valaha szintén ott álló költő emlékeztét.

A halott apa szellemének hamleti felbukkanása az utazást az identitáskeresés, a személyes eredethez történő visszatalálás sürgető figyelmeztetéseként is értelmezhetővé teszi. A *Csak a csillagos ég* és a megalkotottságában hozzá igen közel álló *Rombolás...* így egyképp

kapcsolódik a XVIII–XIX. század fordulóján egyre népszerűbbé váló útirajzok műfaji hagyományához, amelyek önéletrajzi kódok szerint szerveződő, gyakran vallomások hangoltsága afféle szekularizált zárandoklatként jeleníti meg az utazás folyamatát, melynek végeztével a főhős a saját életét illető megvilágosító felismeréshez juthat el.¹⁶⁴ Ezekre a kódokra már *Az urgai fogoly* poétikája is előszeretettel játszott rá, ám kifordítva, gyakran parodisztikusan, érvényességüket megkérdőjelezve, a regényvilág saját jelentéshorizontjában újraértelmezve jelenítette meg ezeket. Így fordítódnak ott visszajukra a klasszikus útirajzok pontos tér- és időmegjelölései az elbeszélő kényszeres, ám sikertelen helymeghatározási kísérleteiben, illetve az idő rögzítésének és uralásának Kínában tökéletesen érvénytelenné váló vágyában, a történet hitelességét bizonygató, szintén a műfaj szabályait kifigurázó fordulatokban (UF 34) vagy az olvasó érzelmi azonosulását elősegíteni hivatott, a romantikus útirajzok személyiségszerepét és érzelmi affekcióit imitáló/parodizáló megszólításokban (UF 8, 10).

Az 1992-es regénnyel szemben azonban a *Csak a csillagos ég*, ahogyan majd a *Rombolás és bánat az Ég alatt* narratív eljárása is erőteljesen támaszkodik az utazási irodalom elbeszélői hagyományától szintén nem idegen, ám Krasznahorkai eddigi szövegalkotói eljárásától igencsak eltérő dialógusformára. A Li Tai-po nyomait kereső elbeszélő valóban riport- vagy interjúszerű nyelvi kliséket

¹⁶⁴ Carl Thompson: *Travel Writing*, London–New York, Routledge, 2011, 115.

halmozó kérdései, reflexiói egyképp érintik a hétköznapi élet részleteit és történelmi-kulturális összefüggéseket, s a beszélgetések éppúgy az ősi kínai kultúra nyomainak lassú eltűnéséről tudósítanak, mint ahogyan majd a *Rombolás...* dialógusai.

„Verset olvasni? Hogy mondjam? Én nagyon szeretném őket olvasni, csak nem tudom. A versek régiek, és én nem ismerem a régi írásjegyeket” – mondja például a riksakuli (CSÉ 33–34), a taxisnő szerint „itt már senki sincs, aki emlékezne” (CSÉ 36), az elbeszélő pedig rémülten teszi fel magának a kérdést: „Hogy múlhatott el egy kultúra ilyen nyomtalanul?” (CSÉ 35) A szöveg utolsó jelenetében, mindennek groteszk példázataként a kínai zenekar a Beatles *Hey Jude*-ját játssza, kitörő sikerrel. A visszautazás során így az elbeszélő valóban nem kevés melankóliával mondhatja a határnál a vámosnőnek: „Minden, amit tudok, itt marad [...] képtelen vagyok bármit is átvenni a határokon...” (CSÉ 40).

A *Csak a csillagos ég* iménti részlete felidézi ugyan a határmotívum eddigi előfordulásainak szövegemlékeit, ráadásul a veszteségtapasztalat szintén otthonos zárlatába lavírozza az elbeszélést, ám mindkét megoldás inkább csak a szövegmult emlékezetét rekapitulálja, nem pedig a mű poétikai produktivitását gazdagítja. A „határátlépés” metafizikai értelemben sugallt sikertelensége itt ugyanis meglehetősen egyértelműséggel jelzi a jelen és a múlt, a civilizáció és a kultúra, a felejtés és az emlékezés közötti kapcsolatteremtés lehetetlenségét, a „tolmács” Krasznahorkai írásaiban szintén fontos mediátori metaforáján keresztül a nyelvek közti átjárás problematikusságát is

közérthetően ábrázolva. A „határ” vagy a „tolmács” szimbolikus funkciója ezúttal azonban olyan ellentétes fogalom párok érzékeltetésére redukálódik, s válik viszonylag könnyen megfejthetővé, melyek szemantikája nélkülözi az eddigi Krasznahorkai-írások komplexitását. Érdekes ellentmondás, hogy a többé-kevésbé hasonló ábrázolástechnikával megírt *Rombolás...* elbeszélője egy helyütt ennek ellenére – tulajdonképp a szerző eddigi poétikai szándékát összefoglalva – épp egy olyan metafizikus nyelv, gondolkodás eljövételét sürgeti, amely „nem épülhet semmiféle dichotómiára, nem épülhet ellentétre, ketősségre, egy újfajta rejtély megnevezésére, nem épülhet kifejezések megváltó erejére” (RB 211–212). A *Csak a csillagos ég* tolmácsa a két szöveg hasonló elbeszéléstechnikai eljárásain túl további kapcsolódást, folyamatosságot teremt a művek közt, hiszen alighanem az itt szereplő Min lesz majd a *Rombolás...* elbeszélőjének kísérője a 2004-es regényben is. Alighanem az ő édesanyja az „a 63 éves törékeny orvos Mama” (CSÉ 40), akinek a *Rombolás...* külön fejezetnyi beszélgetést fog majd szentelni a regény során (RB 190–202). S visszautal egyúttal *Az urgai fogoly* betegség-epizódjára, amikor az elbeszélő mint olyan „elhanyagolhatatlan” személyiséget említi a Mamát, aki főzött, mosott és vasalt rá szenvedései során (UF 113).

A *Rombolás...* tolmácsa ezúttal megfosztódik foglalkozásának anygali, transzcendentális aurájától, és pusztán technikai értelemben közvetít a nyelvek közt. S ráadásul nem is minden esetben megbízhatóan, hiszen időnként saját ötlettől vezérelve egészíti ki az elbeszélő szavait (RB 82), máskor pedig képtelenné válik a fordításra:

„A tolmácsom rázza a fejét. Lehetetlen. Nem lehet lefordítani.” (RB 257)

Az elbeszélővel alkotott regénybeli párosa Dante és Vergilius kettőset idézi (amire a szöveg digitális változata egyértelműen utal is), de Don Quijote és Sancho Panza viszonyát is sejteti: az elbeszélő metafizikus ideákat hajszoló nyomozását a tolmács realitáshoz igazító próbálkozásai ellensúlyozzák. László úr (Dante, Stein) az ősi kínai kultúra jelenlétét szeretné megtalálni, ám az első fejezet címe, a *Bevezetés egy homályba*, már jó előre e keresés kudarcra ítéltségét jelzi. A tájékozódás és a célbaérés bizonytalanságát a regény második fejezetében az elbeszélő *Az urgai fogolyból* ismerős kérdés ismétlésével nyomatékosítja: „ugyan mi a fenét kezdhetne ebben a helyzetben az ember egy térképpel a kezében?” (RB 25)

A szakadék fölött araszoló, kiszámíthatatlan menetrend szerint zötykölődő busz a dantei alászállás némi képp profanizált képzeteként helyezi metafizikai dimenzióba a keresést, melynek az egész művet belengő pátoszát nemegyszer ironikus és groteszk regiszterek oldják. Az ábrázolás homogenitása már az első fejezetekben felfeslik, a Jiuhuashan felé utazó, rokonszenves külsejű zárándokról például kiderül, hogy tolvaj, a Jinshan-kolostor első látványosságaként pedig egy Hófehérekkel és „rossz arcú Donald kacskákkal” telerakott játszótérbe botlanak. Profán és szent, jelen és múlt, Nyugat és Kelet egymás ellen kijátszott értékvilága a regény képi, motivikus és dialektikus felépítettségének kettősségét mindvégig meghatározó szemléletként a nosztalgikus elvagyódás egyenemű tónusában csendül fel. Az elbeszélő, aki idegenként nem

is tudja pontosan, mit is keres, miféle elveszett(nek hitt) tudás, hagyomány, titok, harmónia nyomára szeretne bukkanni, maga is „szegénnyé és üressé”¹⁶⁵ válik e tárgy nélküli veszteségérzet melankóliájában: „valószínűleg én találtam ki az egészet, hogy még mindig van valahol, és elkezdtem keresni” (RB 218).

Az „autentikust” hajszolva mégis olyan „nemzetközi érvényű univerzálékra, szimbolikus formákra”¹⁶⁶ hivatkozik, amelyeket a maga preformált kritériumainak szeretne megfeleltetni, s amelyek eredetijét szemiotikai közvetítés nélküli, bensőleg megélt élményként próbálná megtapasztalni: ebben remél (mindhiába) segítséget beszélgetőpartnerei részéről.

A regény legizgalmasabb szövegrészei azonban nem az ősi kínai kultúra valahai teljességét és annak jelenkori áruvá, giccsé silányulását szembeállító logika zsanérján forgó párbeszédekben és jelenetekben keresendők, hanem az ellentéteket egymásba olvasztó, a viszonylagosság ironikusabb távlatába helyező, Krasznahorkai prózavilágának e nagyszerű hagyományát újraformáló részekben. Ilyen például az a fejezet, amelyben az elbeszélő egy csodálatos Guanyin-szoborfej elkészítését követheti figyelemmel, melynek végén a szobor arcán „egy szépséges, földöntúli, isteni tekintet” (RB 35) válik láthatóvá. A tekintet művészi megformálásának folyamatát, az anyag és az esztétikai forma közti átmenet misztikumát

¹⁶⁵ Sigmund Freud: Gyász és melankólia, ford. Berényi Gábor, in Freud: *Gyász és melankólia és más elméleti írások*, Budapest, Animula, 2011, 85.

¹⁶⁶ Bazsányi Sándor: Jöttem a Jangce partjairól, *Élet és Irodalom*, 2004. június 4.

érzékeltető leírás („látom, miképp tűnik elő lassan a csupasz fából egy eleven Guanyin homloka, orra, ajka, álla, tekintete”), illetve a tekintetben felfedezett földöntúli sugárzás megjelenítése egyszerre előlegzi meg a *Seiobo*-novellák alapvető, az esztétikummal lényegülés mozzanatát elemző-bemutató motívumát, a kézművesmunka szakrális létvonalkozásait sejtető szövegeit, és utal vissza az *Északról hegy...* hasonló részleteire. A *Seiobo*-történetekben a kézművesség, a tekhné szerepét hangsúlyozó, ám azt a pusztá szaktudáson messze túlmutató jelentőséggel felruházó leírások majd a *Rombolás...* és az *Északról hegy...* ezen szövegrészeiben találják meg eredetüket, s alighanem Platón poiészisz-felfogására vezethetők vissza: „sokféle »poiészisz«, alkotás van; mert minden, ami a nem létezőnek létezőbe való átmenetét eredményezi, alkotás; és minden munka, ami a művészetek körébe esik, alkotás, és mindenki, aki ennek mestere, alkotó, vagyis »poiétész«.”¹⁶⁷ Krasznahorkai az alkotófolyamat metafizikai átszellemültségét ugyanakkor szinte karneváli jelenetbe ágyazza: miközben az áhítatos elbeszélő a szobor formálódásának misztikumáról faggatja a mestert, a tolmács ezzel párhuzamosan szintén mintha „a mennyország üdvözítő magasába került volna, leírhatatlan boldogsággal az arcán tűri, hogy beleültessek a meleg üstbe, hogy betakargassák egész a derekáig valamiféle pokrócokba” (RB 36). A „szellem” és a „test”, a „fent” és a „lent” összehangzó jelenetezése mulatságos optikába helyezi az

¹⁶⁷ Platón: A lakoma, 205b, ford. Telegdi Zsigmond, in *Platón válogatott művei*, Budapest, Európa, 1983, 192.

elbeszélő pozícióját, illetve relativizálja élményének magasztosságát. Hasonlóan ironikus a földi és a metafizikai dimenziók közti kapcsolódás kudarcát érzékeltető egyik dialógus dramaturgiája is, ahol a kérdező hiába faggatja Pinghui apátot, aki az elbeszélő csaknem összes beszélgetőpartneréhez hasonlóan használhatatlan válaszokat ad a kérdésekre, ráadásul minduntalan meg is szakítja a társalgást fontosnak tűnő mobiltelefonos beszélgetéseivel. A digitális közvetítettség jelenvalósága a metafizikai közvetíthetőség esélytelenségét hangsúlyozza, az égi kapcsolódás helyett az apát láthatóan inkább nagyon is földi ügyek intézésében érdekelt. Irodája ennek megfelelően nem az elmélyülés szent helye, hanem a modern hivatali adminisztráció szinte karkai terepe, ahol „folyton csörög egy mobiltelefon, valaki felveszi, talán valami titkár, mond valamit gyorsan a készülékbe, aztán leteszi. De az csöng megint. És csöng szinte állandóan, míg ott ülök a fotelben, csöng örökké, míg én azt remélem, hogy attól, aki most velem szemben ül, attól majd ebben a fotelben megértő választ kapok.” (RB 126) A kötet egészére érvényes, hogy a riportok, dialógusok sem a maga elvárásait visszaigazolni vágyó kérdező, sem pedig a többnyire szintén a saját gondolati horizontjukon belül maradó válaszolók részéről nem tekinthetők valódi párbeszédnek, hanem olyan meggyőzési kísérleteknek, amelyek a „menedzser retorikától egészen a nemes, régi retorikáig”¹⁶⁸ terjedő skálán mozogva teszik esélytelenné a megértés lehetőségét.

¹⁶⁸ Bazsányi: i. m., 21.

Mind a *Csak a csillagos ég*, mind a *Rombolás...* dialógusra épülő szerkezete Heidegger és Tezuka professzor 1953–54-ben folytatott filozófiai beszélgetésének¹⁶⁹ formai megidézése és egyben hermeneutikai intenciójának kifordítása. Jóllehet a német filozófus és a japán tudós párbeszéde szintén a Kelet és a Nyugat közti fogalmi és ebből fakadó létszemléleti különbségek áthidalásának kísérlete volt, ám a kérdések és válaszok ott a másik megismerését az eltérésekben fellelhető nyelvi hidak kiépítésével próbálták elősegíteni. A filozófiai párbeszéd Krasznahorkai e két keleti tárgyú szövegének kimondatlan alapvetését és problémáját ugyanakkor mégis a saját intencionáltságával megegyezőként fogalmazza meg: „Ha az ember nyelve révén a lét szólításában lakik, akkor mi, európaiak feltehetően egészen más házban lakunk, mint a kelet-ázsiai ember.”¹⁷⁰ Amiképp szintén közös a Krasznahorkai-szövegek és a filozófiai párbeszéd szemléleti iránya is, amely szerint „az ember és a Föld európaizálása a forrásoknál sorvaszt el minden lényegit”.¹⁷¹ A létfeledés heideggeri tapasztalata nemcsak Krasznahorkai keleti tárgyú írásainak, de prózavilágának is általános jellemzője; a *Megjött Ézsaiás* történetfilozófiai prédikációja, a *Háború és háború* elveszett teljességet kutató levéltárosa vagy a *Mindig Homérosznak* kereséstörténete éppúgy egy bizonyos történeti töréspontot, illetve a töréspontot megelőző harmónia vélelmezett egész voltát kutatja, amiképp a német filozófus metafizikai programja:

¹⁶⁹ Heidegger: *Útban a nyelvhez*, i. k.

¹⁷⁰ Uo. 8.

¹⁷¹ Uo. 17.

„a mára irányuló eszmélések csak akkor bontakozhatnak ki és terjedhetnek el, ha gyökereiket történelmi létünk talajába mélyeszti a gondolkodókkal és nyelvükkel folytatott párbeszédben. [...] ez számunkra egyúttal a kelet-ázsiai világgal való elkerülhetetlen párbeszéd előfeltétele is.”¹⁷² A *Seiobo*-elbeszélésekben ez a párbeszéd majd az archaikus keleti művészet és e művészetben megragadható léttapasztatlat felé fordulásként folytatódik.

Heidegger imént idézett szövege és a *Rombolás...* szemléleti koncepciója (és általában, a hanyatlásnarratíva terminussal ha nem is lefedhető, de jellemezhető Krasznahorkai-életmű) közti mély szemléleti kapcsolódást a regény egy ponton jelzi is. A *Kína szelleme* című fejezet dialógusában Wu Xianweng a beszélgetés végén többek között az „Emberi lényegünk, rejtett mondanivaló, Tudomány technika, nem képes, Heidegger” írásjegyeket veti papírra (RB 242). A *Rombolás...* ezen keresztül egyfajta értelmezői ösvényt kínál a regényvilág ismeretfilozófiai megközelítéséhez, mégpedig Heidegger technikai tárgyú írásaira, az imént már idézett *Tudomány és eszmélődés* mellett például a *Kérdés a technika nyomán* és a *Zähringeni szeminárium*¹⁷³ című szövegekre hívva fel a figyelmet.

Aligha beszélhetünk természetesen pontos filozófiai párhuzamokról, sokkal inkább a heideggeri látásmód

¹⁷² Martin Heidegger: *Tudomány és eszmélődés*, ford. Tillmann J. Attila, in *A későújkor józansága*, I, szerk. Tillmann J. Attila, Miskolczi Ferenc, Budapest, Gondolat, 1994, 50.

¹⁷³ Martin Heidegger: *Kérdés a technika nyomán*, ford. Geréb György, uo.; Heidegger: *Az 1973-as Zähringeni szeminárium*, ford. Rózahegyi Edit, *Athenaeum. Fenomenológia és/vagy egzisztenciafilozófia*, szerk. Bacsó Béla, 1993, II. kötet, 1. füzet, 10–31.

bizonyos vonásainak poétikai adaptációjáról, atmoszferikus érzékeltetéséről. Krasznahorkai szövegei egy önmagát túlélt, végállapotban egzisztáló kor utolsó előtti pillanatairól tudósítanak, fényképszerű dokumentálásaként, végső rögzítéseként egy vegetálva ugyan még működő, de a teljes megszűnésbe már épp áthanyatló világnak.

Heidegger 1939 és 1973 között kidolgozott *Ge-Stell* terminusa szintén a lét történeti sorsának s egyben a metafizika történetének végső megjelenési formáját elemzi, amely a Krasznahorkai-írások kudarcos kereséstörténetehez hasonlóan „azzal a lehetőséggel fenyeget, hogy az embertől megtagadható a visszatérés egy eredeti feltárásba, vagyis amaz elhivatottságba, mely egy kezdetibb igazság tapasztalására hív.”¹⁷⁴ A metafizika bevezetésének, a modernség, a technika korának lényege Heidegger szerint ebben az „állvány”-ban rejlik, amely a produkció- és progressziókényszer közösségében állítja elő az igazság képét és munkálkodását, s hív ki a „rendelkezésre állítás tébolyába”, ahol „az ember a szakadék legszélére kerül, oda tudniillik, ahol már őt magát is állományszámba lehet csak venni”.¹⁷⁵ A technikai kiszolgáltatottság, a rendelkezésre állás és az állományszerűség Krasznahorkai írásaiban elsősorban nyelvi és egzisztenciális alávetettségként jelenik meg,¹⁷⁶ amely azonban a heideggeri elgondo-

¹⁷⁴ Heidegger: *Kérdés a technika nyomán*, i. k., 127.

¹⁷⁵ Uo. 126.

¹⁷⁶ A *Rombolás...* azonban több helyütt is utal a technikai állványzat mindenhatóságára: a már említett mobiltelefonos „rendelkezésre állás” éppúgy ennek lehet jele, mint a kínai giccsipar bemutatása, a turistaipar kiszolgálójává lényegült település leírása vagy a divattervezőnővel folytatott beszélgetés, amelynek végén Wang kisasszony így fogalmaz: „A piac

lással megegyezően képtelen szabadulni az „állvány” logikai kényszereiből, azaz kilépni az általa lehetővé tett gondolkodási struktúrából. „Képes-e ez az ember – teszi fel Heidegger a kérdést – maga létrehozni az eszközt, amellyel kidolgozza magát a »kényszerek« okozta szorongatásából? Hogyan tudná ezt megtenni anélkül, hogy tulajdon, *termelőként* való meghatározását feladná?”¹⁷⁷ A gondolkodás termelésként történő elgondolása az „állvány” és az emberi „állományszerűség” igazságát erősítve alkalmatlan arra, hogy az ember helyét megváltoztassa, és lehetőséget nyújtson számára a „lét igazsága” felfedésére. A gondolkodás feladásával kacérkodó Eszter György és a Tanár úr éppen úgy e termelői modellen nyugvó gondolkodási kényszer logikájából szeretne kitörni, ahogyan a minduntalan elhallgatásba fulladó, saját megszólalását érvénytelennek tekintő prózavilág maga is e kényszerű nyelvi-gondolati beágyazottsággal való leszámolás kísérlete. Krasznahorkai szövegeinek – Heidegger hasonló érdeklődését idéző – archaikus kultúrák felé fordulása is ennek próbálkozásaképp, s így az életmű alakulásának teljesen logikus irányként érthető.

a döntő. Az igény. A múlt az nagyon fontos szerintem, de a vége? A vége, az az üzlet.” (RB 188)

¹⁷⁷ Heidegger: *Az 1973-as Zäbringeni szeminárium*, i. k., 22.

IX. Esztétikai egérút

(*Seiobo járt odalent*)

A *Seiobo járt odalent* történetei a művészet létformáinak, a velük való szembesülés lehetőségének és lehetetlenségének egyszerre művészetfilozófiai tágasságú, egzisztenciális megalapozottságú és ugyanakkor roppant személyes perspektívákat felvillantó katalógusa. A szövegek mint-ha a *Heidelbergi esztétika* elején megfogalmazódó kérdés – „Műalkotások léteznek – hogyan lehetségesek?” – esztétikai formában megfogalmazódó válaszkísérletei lennének. Ám csak „mintha”, ugyanis a *Seiobo* elbeszélései megoldhatatlan paradoxonként viszik színre a bennük felsejlő magyarázatokat, hiszen maguk is műalkotásként, esztétikai fenoménként tárgyasulva pontosan azokkal a kérdésekkel szembesítenek saját hozzáférhetőségüket, lényegszerűségüket illetően, amelyek megválaszolására látszólagos jogot formálnak. Ez a kettősség a szövegek önreferenciális létmódját előtérbe állítva illeszkedik a Krasznahorkai-próza saját megszólalását és nyelvi-érzéki megragadhatóságát már a pálya kezdetétől tematizáló eljárásrendjébe. A kötetben önálló szólamná terebélyesedve nem csupán általában a művészet és a befogadás „lényegi” viszonyára vagy ezek megjeleníthetőségére kérdez rá, de mintha a régebbi Krasznahorkai-szövegek utólagos reflexióiként értelmezné is az életmű esztétikai mozzanatait.

A történetek ugyanis elsősorban az esztétikum mibenlétének megragadhatatlanságát tematizálják. A *Távoli felhatalmazás* című szöveg egyik, az Alhambrára vonatkozó megállapítása ugyanis mintha valóban a lukácsi kérdésre adott, de inkább heideggeri akcentusú felelet volna: „olyan tisztázatlan ez az eredet, amilyen tisztázatlan eredettel egy műalkotás csak bírhat” (SJO 280).

Az Alhambra építménye a mindenkori műalkotás rejtélyes, megmagyarázhatatlan fenségességének metaforájaként jelenik meg a szövegben, amelynek tulajdonképpeni megnevezése (SJO 277) és funkciója (SJO 282) éppen úgy ismeretlen marad, ahogyan homályban maradtak keletkezésének körülményei is (SJO 278).

Az eredet bizonytalansága egyébként több novellában is hangsúllyal jelenik meg, így például a *Hova nézel*ben a Vénusz-szobor kapcsán: „ahogy egy műről tudni szoktunk valamit, erről a műről nem tudunk voltaképp semmi lényegeset, még a szobrász személye is kétséges” (SJO 317), de ugyanígy bizonytalan az Eszter történetét feldolgozó táblaképegyüttes alkotója is *A száműzött királyné történetében*. Azzal, hogy a novellák gyakorta hagyják szándékolt és hangsúlyozott homályban az alkotó személyét, a modernitás művészetkoncepciójának egyik alapvetésétől, az individuális alkotó funkciójától oldozzák el a bemutatott műveket, ami a novellák világában kibontakozó idő- és esztétikaszemlélet összefüggésében nyeri majd el jelentőségét.

A *Távoli felhatalmazás* zárata szerint mindeme kétségek közepette egyedüli bizonyossággal csupán létezése felel lehetünk: „Mert igazság van. Hisz van Alhambra. Ez

az igazság.” (SJO 298) A befejezés tehát egyszerre mondja újra Lukács állítását a műalkotások kétségtelen létezéséről, azaz állítja azt, hogy elvileg képesek vagyunk esztétikai minőségként érzékelni egyes dolgokat, és üti el az erre vonatkozó „hogyan?” kérdését a művészetet világszemléletként megfogalmazó, az esztétikát és az etikát csereviszonyban azonosító képben. Ám az „ez az igazság” formula nem feltétlenül egy transzcendens kinyilatkoztatás zárszava és a művészet létmódjáról szóló tudás summázata, hanem bizonyos értelemben éppen annak megkérdőjelezése, idézőjelek közé szorítása is. A kifejezés ugyanis az élőbeszédben olyan köznyelvi klisé, amely a hétköznapi, banális, a feleslegesen okoskodó nemtudás nyelvi regiszterét is magába építve éppen önnön kinyilatkoztatásszerűségét ássa alá ironikusan. Az értelmezésnek ezt a lehetőségét támogatja a belépőjegy árát egyre érezhetőbb bosszankodással sokalló, egyre ingerültebb megjegyzések kurzívval kiemelt sora is, amely az összeget először csupán a „drága” (SJO 282), később már „méregdrága” (SJO 288), végül pedig a „felháborítóan drága” (SJO 296) minősítéssel illeti. A műalkotás eszményi létezésének és metafizikai fenségének leírásait groteszk módon ellentétozza az árak feletti hétköznapi bosszankodás, ami a történet egy magasabb szintjén és a kötet egyéb írásaival összhangban a művészet áruként történő fel- és kihasználásának kérdését is érinti. Az *Il ritorno a Perugia* például részletekbe menően beszéli el a megrendelésre készülő festmény szerződéskötésével, leadási határidejének megbeszélésével, kialkudott árával kapcsolatos pénzügyi és technikai folyamatokat.

Mindenesetre a magasztos és a kisszerű, a metafizikus és a banális, a mitikus és a hétköznapi pólusai ebben az esetben is pont úgy egymást viszonylagosítva, egyazon jelentéskörben mutatkoznak meg, ahogyan ez Krasznahorkai szövegvilágának elbeszélői eljárásait már a kezdetektől jellemezte. Az értékregiszterek most is egy középponti metafizikai mag hiányából fakadóan mosódnak össze: „nem az interpretációk hiányoznak, hanem az értelmes kód, mellyel megfejtethető volna” (SJO 281) – olvashatjuk az építmény áttekinthetetlenségének jellemzéseként, és ez a megfogalmazás Krasznahorkai prózapoétikájának egyik leglényegesebb lét- és önszemléleti álláspontját ismétli. A transzcendens vonatkozási pont elvesztésének egészen hasonló megfogalmazásával találkozhattunk többek között *A Théseus-általános* többször idézett, az „összefoglaló értelem” hiányát rögzítő mondatában (TÁ 15), de hasonlóan fogalmaz az elérhetetlen eredet és középpont utáni hajsza regényeként is olvasható *Háború és háború* szintén emlegetett gondolata az univerzális összefüggések megragadhatatlanságáról (HH 157). S ahogy a centrum hiánya a *Háború és háború* és *A Théseus-általános* esetében is egyszerre mutatkozik meg a metafizikai, illetve nyelvi otthontalanság és a szövegstruktúra középpont-nélküliségének összetükrözésében, hasonló eljárás figyelhető meg a *Távoli felhatalmazás* narrációjában is. Az Alhambra labirintusszerű tereinek, belső összefüggéseinek leírásaiban ezúttal is a szöveg önreprezentációjára ismerhetünk, ám a többszörösen egymásra épülő allegorikus rétegek nem pusztán az ábrázolás és az ábrázolás tárgyának összefüggéseire mutatnak rá, hiszen mivel ez

utóbbi a művészet kifejezhetetlen fenségességének szimbólumaként jelenik meg a szövegben, az íródo történet egyszersmind a benne megformálódó esztétika példázataává válik.

Az építmény gazdagon burjánzó leírásaiban tehát egyszerre körvonalazódik egy ideális alkotás fenséges, ám hozzáférhetetlen létmódja és Krasznahorkai saját próza-eljárásainak ezzel összefüggő önjellemzése. (Hasonlóan a *Háború és háború* láthatatlanul maradó édeni kéziratának a regényben betöltött szerepéhez.)

Az egyedi és az univerzális, a véges és a végtelen, idő és időtlenség egymásba játsztatásának és egymás elleni ki-játszásának a korai német romantikát idéző elképzelése fogalmazódik meg a *Távoli felhatalmazás* soraiban az Alhambra egyik jellemzésekor: „a végtelenhez nem szokott tekintetünket kényszeríti, hogy ebbe a végtelenbe belenézzen” (SJO 295). Abba a végtelenbe, amelyet, ha hihetünk az *Északról hegy...* fiktív pszeudo-filozófiai betétregevényének, illetve a Tanár úr monológjának a *Báró Wenckheim hazatér* lapjain, „kizárólag konstruálni” tudunk, lévén a „valóság véges” (ÉH 108), az ember pedig „kizárólag a végest felfogni képes lény” (BWH 316).

Ugyanezt a feszültséget rögzíti az építmény egy másik térszerkezeti jellemzése is: „önmagában képviseli minden udvar és terem önmagát, és önmagában képviseli ugyanakkor a hiánytalant, a teljes Alhambrát, és ez az Alhambra egyidejűleg van darabokban, és egyidejűleg egyetlen az egész, és minden darabja azonos ezzel az egészszel is, mint ahogy fordítva is áll, vagyis az egész Alhambra is képviseli minden pillanatban egy-egy darabjának felcserélhetetlen

univerzumát” (SJO 289). A leírás tulajdonképpen a *myse en abyme* (belső tükör) trópusának pontos költői megfogalmazásaként szintén a totális és a partikuláris egymást feltételező-idéző, örvénylő viszonyának azt az eljárástechnikáját láttatja az építmény jellegzetességeként, amely nemcsak az egyes Krasznahorkai-szövegek fontos elbeszélői eljárásának lényeges meghatározója, de az életmű *egészének* az egyes művekhez való viszonyát is jellemzi. A saját műpoétika esztétikai gyakorlata, elbeszéléstechnikája így saját megközelíthetetlenségének érzékeltetésével mosódik össze. Amely ugyan „felkínálja a felfoghatatlant” (SJO 289), eközben azonban „nem árul el semmit önmagáról” (SJO 287), hiszen „rejtve lényegében, de kifejezve látszat szerint” (SJO 285) egy „soha meg nem nyilatkozó valóság nyilvánítja ki önmagát” általa (SJO 296). S amely olyannyira elzárkózik a racionális megismeréstől, hogy bejárata „mintha nem akarna senkit sem behívni, sem bevezetni valahová, egyszerűen csak beenged” (SJO 287). Az Alhambra (s ezen keresztül az ezt ábrázoló szöveg) átláthatatlan labirintusként láttatása *A Théseus-átlános* és a *Háború és háború* öntükröző szerkezetét ismétli, de felidézi a labirintusszerű városban használhatatlan térképpel bolyongó urgai fogoly hányattatásait és Genji herceg unokájának beavatásként értelmezhető belépését az *Északról hegy...* történetébe.

A leírások az alkotás ontológiai lényegszerűségét *A műalkotás eredete* bizonyos alapvetéseinek szellemében formálják újra. Nemcsak a *Távoli felhatalmazás*, de a *Seiobo járt odalent* tulajdonképpen majdnem mindegyik története azt sugallja, hogy „a művészet lényege: a létezés

igazságának működésbe lépése”.¹⁷⁸ Az elbeszélés már idézett és mottóként is kiemelt mondata szerint azonban ez az igazság éppúgy rejtett, és csupán látszat szerint nyer kifejezést, illetve soha meg nem nyilatkoziként nyilatkozik meg, ahogyan ezt a német filozófus állítja: „Az el-nem-rejtettségeként vett igazság lényegéhez tartozik ez a kettős elrejtés módján történő megtagadás.”¹⁷⁹ E művészet-koncepció értelmében a *Seiobo...* történetei a felfedés és az elrejtés kettős szorításában ábrázolják az „el-nem-rejtettség” művészi igazságát, amely tehát nem valamiféle jelentés hozzáférhetővé válásaként, hanem kifürkészhetetlenségének megtapasztalásaként tárul fel. A rejtekezés és a megmutatkozás közös terében megnyilvánuló „igazság” az elbeszélések tanúsága szerint ismét csak a Krasznahorkai-próza világalkotásában meghatározó, már többször emlegetett, ezúttal a banális és a magasztos közti *távolság* leküzdését kívánja meg. (E felfoghatatlan távolságot az emberi kicsinyesség vagy általában a humán pozíció esendő parcialitásának érzékelteti például a belépőjegy borsos árán mérgeződő turista jelenetében.)

A történetek ebből a szempontból talán a pálya elején írt novella, *Az állomáskereső* témavariánsaiként láthatók: ám míg Pálnik metafizikai kapcsolatkeresésről szóló története bizonytalanságban lebegtetni a transzcendencia létezését, a *Seiobo...* történetei ezt nem vonják kétségbe, hanem annak elérését, a távolság leküzdésének lehetőségét mérlegelik. A *Távoli felhatalmazás* cím segítségével

¹⁷⁸ Martin Heidegger: *A műalkotás eredete*, ford. Bacsó Béla, Budapest, Európa, 1988, 61.

¹⁷⁹ Uo. 86.

ez úgy is megfogalmazható, hogy míg *Az állomáskereső* kérdése az volt, hogy létezik-e bármiféle felhatalmazás, addig a *Seiobo...* írásai inkább azt járják körül, hogy lehet-e élni vele.

A novellák ebben az értelemben a távolsághoz, avagy annak áthidalhatóságához való lehetséges viszonyok bemérései, a hermeneutikai rekonstrukció lehetőségeiről szóló elbeszélések: vagyis a Krasznahorkai-prózát a kezdetektől jellemző határátlépés-motívum újabb változatos példázatai.

A *Fenn az Akropoliszon* turistájának története a hermeneutikai távolság megszüntetésének sikertelen kísérlete, míg a restauráció hasonló értelmezői feladatát középpontba állító *Egy Buddha megőrzése* az eredet ismételtetését, hozzáférhetőségét teszi tárgyává.

A *Gyilkos születik* egy barcelonai orosz ikonkiállítás kapcsán méri be az eredeti és a másolat közti távolságot, *A száműzött királynő* pedig az ismert bibliai történet és az azt ábrázoló reneszánsz kép hermeneutikai kapcsolódását teszi tárgyává. Az anyag spiritualizálódását, a mesterség alkotómunkává, a tekhné alkotássá, a tárgy műtárggyá lényegülésének, a köztük lévő távolság titokzatos eltűnésének mozzanatát beszéli el a *Hajnalban kel* nőszínházi maszkkészítőjének története. A teremtés és a tekhné egyébiránt szinte azonos súllyal szerepel a kötet írásaiban, a mesterség szinte zsigeri tudása mintha elválaszthatatlan lenne az ezt átszellemíteni képes erő megjelenésétől. A *Gyilkos születik* például részletesen leírja a Rubljov-ikon másolásának munkafolyamatát, egészen a tábla elkészítéséhez szükséges faanyag megvásárlásától

az elkészült képre kerülő utolsó védőréteg felviteléig (SJO 192–194). *Az isei szentély újjáépítése* hosszan részletezi az újjáépítéshez szükséges erdők megfelelő fáinak begyűjtését, és amikor az újjáépítést irányító mestert arról kérdezik, „hogya a lélekbe van-e rejtve a toryoo tudása, akkor egy kicsit eltűnődött ezen az utolsó kérdésen, majd – mint aki elfelejtette, mit kérdeztek tőle – azt mondta, *a jó fa, az a lényeg*” (SJO 394). Az *Il ritorno a Perugia* az oltárkép elkészítésének történetét már a megrendelői szerződés megkötésének hosszadalmas elemzésétől indítja, hogy aztán a munkafolyamat tényleg hihetetlen pontosságú leírása során a munka minden egyes fázisán végigvezetve érzékeltesse a pusztá anyag esztétikai minőségge spiritualizálódásának rejtélyét. Az *Északról hegy...* könyvtörténeti-könyvészeti leírásai és a kolostor megépítésének *Az isei szentély újjáépítése* erdészeti munkáihoz teljesen hasonló bemutatása a hagyomány évszázados rögzülésének kiemelt jelentőséget tulajdonító *Seiobonovellák* világát előlegzi meg. A *Megőrnülni a Paradicsomban* című esszé következő részlete pedig egyszerre bevezető mindkét regény tradíciófelfogásába: „a tökéletességhez vezető különböző utakra vonatkozó mesterségbeli parancsok és előírások rendszerét és szellemét [...] az újra és újra végrehajtott cselekvés, az odavezető mozdulatsor megszámlálhatatlan tartamban való újrakezdése, a folyamatos szünet nélküli praxis” (MP 100) határozza meg.

A kötet egészen átívelő minuciózus technikai ismeretetések sora az *aprómunka* kultúra- és művészetteremtő funkcióját hangsúlyozza. Fogalmi készlete, szóhasználata

Hajnal István korai technikátörténeti tanulmányait idézi, aki a történelmi és kulturális változásokat a tömegek aprómunkájának eredményeként értelmezte. Ám ez a „szokásszerűség” Krasznahorkai szövegvilágában metafizikai, esztétikai minőséggé válik, melynek gyakorlatát többnyire valamiféle eleve rituális, szakrális keretezettség szabályozza, mint az *Egy Buddha megőrzése*, *Az isei szentély újjáépítése* vagy akár az *Inoue Kazuyuki mester élete és művészete* esetében. (Az aprómunka cinikus említése *Az ellenállás melankóliája* lapjain Eszterné egyik monológjában is felbukkan a kisszerű, korlátolt, ám hatékony hatalomépítés „kultúrateremtő” tevékenységének jellemzéseként [EM 352].)

A fogalom ugyanakkor előre is utal az életműben, mégpedig a 2018-as regény, az *Aprómunka egy palotáért* címére, s a benne elmesélt anyagfeldolgozás precíz menetére. Ráadásul ez a szöveg történetesen szintén egy hermeneutikai rekonstrukció elbeszélése lesz: főhőse Herman Melville, aki Malcolm Lowry és Lebbeus Woods után kutatva próbál eljutni művészetük közös sugalmazásának, a „valóság természetes nyelvének” (AP 59) megértéséhez. Az „aprómunka” fogalmának jelentősége végül a kötet önértelmező dimenziójában is értelmet nyer, hiszen a mesteriségbeli tudás, az anyagismeret, ebben az esetben a nyelv nyersanyagként történő professzionális felhasználása az el-nem-rejtettség megnyilvánulásának lehetőségeként jelenik meg benne.

A kézművesmunka mesteri művelését ábrázoló szövegrészek szinte a *tekhné* platóni-heideggeri értelmezésének poétikailag megformált leírásai, mely szerint a „*tekhné*

volt a neve annak a feltárásnak is, ami a valóságot a jelenés fényébe hozta elő. Egykor *tekhné*nek hívták az igaz előhozását a szépbe.”¹⁸⁰

A poiésziszhez kapcsolódó „elő- és létrehozó feltárás”, a tradicionális anyagismeret és a „Föld”-re történő ráhagyatkozás a *Seiobo*-novellákban egy archaikus múlt felé fordulás nosztalgikus vízióját szegezi szembe a Krasznahorkai-prózában minden esetben a vég utolsó előtti pillanatát élő jelennel. „De ahol veszély fenyeget, fölmagaslik a menedék is” – idézi több ízben is Hölderlin *Patmoszát* Heidegger e tanulmánya, és ez, ahogyan Krasznahorkai kötetében, részint szintén a Ge-stell fenyegetettségéből az „eredeti feltárásba” történő visszatérés esélyében, illetve a művészet „eszmélődésben”, a „kérdezőre történő ráhagyatkozásban” játszott szerepében mutatkozik meg az elbeszélések során.

A *Hajnalban kel* maszkkészítő mestere ugyan csak „a mozdulatokat, munkamódszereket, a vésés, a faragás, a csiszolás, azaz a módszer, a hagyomány teljesen gyakorlatias cselekvésrendjét ismeri, de nem az úgynevezett »nagy kérdéseket«” (SJO 149), így a metafizikai jelentések iránti érzéketlensége okán „még csak meg sem fordul benne, hogy a keze alatt ezúttal valamivel több mint másfél hónap alatt megszületett egy démon, és ártani fog” (SJO 158).

A történet nem analizálja, magyarázza, sőt még csak nem is jelöli a „dolog” és a „műalkotás” közti határvonal megszűnésének, a feltárulkozásnak a pillanatát, hanem

¹⁸⁰ Heidegger: *Kérdés a technika nyomán*, i. k., 131.

a *Seiobo*... novelláiban valamilyen módon rendre megfogalmazódó sugalmazáshoz hasonlóan pusztán azt mutatja meg, hogy ez a pillanat igenis létezik.

Azaz, ismét: „műalkotások léteznek”.

S míg a *Távoli felhatalmazás* kapcsán imént úgy fogalmaztam, hogy a novella a lukácsi kérdés „hogyan?”-jára egy szkeptikus „nem tudható”-val felel, talán már megkockáztatható az a feltevés, hogy a *Seiobo járt odalent* elbeszélései, szinte katalógusszerűen, számos irányból mérlegre téve éppen azt fogalmazzák meg, hogy e bizonyos kérdés hányféleképpen *nem* válaszolható meg.

A kézművesség finommechanikájának burjánzóan színes leírásai, az anyag megmunkálásának ünneplése ebben a metareflexív értelemben több jelentéslehetőséget rejt magában. Egyrészt a történetek aprólékosan gondos nyelvi, poétikai megalkotottságára visszautalva azok érzéki valóságból és végességből történő kioldozódásának lehetőségét sejtetik, másrészt jelzik, hogy az alkotás önmeghatározásaként is érthető építmény létrehozásába fektetett elképzelhetetlenül precíz munkafolyamatok ellenére befogadói oldalról a megértés revelációja mégsem szükségszerűen történik meg.

A *Fenn az Akropoliszon* történetében pedig a fenséges-sel való szembesülés a vakító napfény miatt még fizikai-optikai értelemben sem jöhet létre. Az elbeszélések egy részének tanúsága szerint ahogy a szép megjelenésének, úgy a megértés létmódjának is eseményjellege van: a novellák az esztétikumot részint ontológiai adottsággal ruházzák fel, s elhatárolják minden történeti kontextustól, ám az emberi létezés esendő tapasztalati beágyazottsága

folytán az ezzel történő összeolvadást legalábbis kétségesnek tekintik.

A novellák a bennük ábrázolt műveket, tárgyakat, jelenségeket leggyakrabban a Krasznahorkai-próza emelkedett retorikájához képest meglepően semleges „szép” jelzővel jellemzik. A *Gyilkos születik* elbeszélője a Krisztus-kép kapcsán például így fogalmaz: „szép volt különben, ez volt az egyetlen szava erre, hogy szép”, és a *Hova nézel* Aphrodité-szobra is „kimondhatatlanul szép” (SJO 318, 164).

S ha „a szépség annak a módja, ahogy az igazság elnem-rejtettként jelen van”,¹⁸¹ úgy a *Seiobo...* elbeszéléseinek középpontjában e jelenlét igazságához való kapcsolódások lehetőségének és lehetetlenségének megmutatása áll.

A kifejezés valóban feltűnően gyakori, szinte monoton ismétlődése a hasonlóképpen „szép”, mives ornamentikájú mondatok folyamatos áradásába ágyazottan – „a fenséges egynemű retorikája”,¹⁸² ahogyan az egyik, vagy épp „sulykoló retorika”,¹⁸³ amiképp egy másik kritikus fogalmazott – olyan kárpitgombokként tartja össze a mű szövetét, amelyeknek mintha az egyes elbeszélések lennének a definíciós kísérletei, kibontásai.

A novellák szereplőinek elragadtatott vagy épp csalódott, gyilkos indulatokat gerjesztő, megrázó, akár életre kihatóan sorsdöntő változásokat előhívó esztétikai

¹⁸¹ Uo. 89.

¹⁸² Radnóti Sándor: A világuk vesztett istenekről. Krasznahorkai László: *Seiobo járt odalent*, in Radnóti: *Az egy és a sok*, Pécs, Jelenkor, 2010, 178.

¹⁸³ Keresztesi József: Szép csapda, *Műút*, 2009/12, 56.

tapasztalatait az elbeszélések egy olyan élmény rejtélyes sugárzásaként jellemzik, amelyet, jóllehet minduntalan a „szép” fogalmával írnak le, valójában inkább a „fenséges” kategóriája fed le.

Ugyanis a novellák tanúsága szerint e szépség nyelvileg sem pontosan megfogalmazható megrázó tapasztalata az esztétikán túli, a véges emberi létállapot halál általi szorongatottságának egzisztenciális rettenetével is szembe-sít. Valami formátlannal, amely azonban az elbeszélések ábrázolása során, azaz a formátlanság művészi megmutatásában mégis formát nyer. Az elbeszélések hőseinek élménye „magába foglalja a félelmet, a kielégítetlenséget, ahogy a magasrendű energiát és a gyönyört is. Érzékelése az esztétikai szemlélő provokálása”.¹⁸⁴

A novellákban az esztétikum olyan elementáris testi élményként ábrázolódik, amely adott esetben (*Christo morto; Gyilkos születik*) mint a „rémület gyönyört keltő szenvedélye”¹⁸⁵ jelentkezik. Krasznahorkai elbeszéléseiben azonban mindez valamiféle testközeli transzcendencia megélésével is keveredik, s ekképp a fenséges teológiai koncepciójával is összefüggésbe hozható: „A »fenséges« azonban, közvetlenül a »szép« mellett, még az esztétikához tartozik, akármennyire különbözik is a széptől. Másrészt azonban kézzelfogható analógiákat találunk a numinózus és a fenséges között. [...] Maga a fogalom

¹⁸⁴ Richard Zuckert: *The Associative Sublime*. Gerard, Kames, Alison and Stewart, in *The Sublime. From Antiquity to the Present*, szerk. Timothy M. Costelloe, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, 64.

¹⁸⁵ Edmund Burke: *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*, ford. Fogarasi György, Budapest, Magvető, 2008, 53.

kibontatlan marad, van benne valami titokzatosság, és ennyiben hasonlít a numinózushoz. [...] Megaláz és egyúttal fel is emel, korlátozza a kedélyállapotot és túlröpíti önmagán; egyrészt kivált egy érzést, amely hasonlít a félelemhez, másrészt boldogít.¹⁸⁶

A fejezetek Fibonacci-számsoron nyugvó számozása (ahol a következő tag mindig az őket megelőző két tag összegével egyenlő) szintén az egyes elbeszélések – illetve az életmű egymást követő darabjai – közti erőteljes kapcsolódásokra figyelmeztet, mindemellett egy univerzális világmodell látószögébe is helyezi az elbeszélések tárgyát. A Fibonacci-spirált metafizikai kódként művészetébe építő Mario Merz távoli megidézésével kapcsolatot teremt a *Háború és háború* történetével is: innen nézvést a *Seiobo...* elbeszélései a regénybeli láthatatlan kézirat édeni esztétikájának megközelítési kísérletei, értelmezései.

Az első és az utolsó történet a számspirál értelmében ráadásul nem is kezdetet és véget jelöl, hiszen a kötetindító *Kamovadász* 1-gyel van jelölve, jöllehet a Fibonacci-sor első eleme a 0, míg a zárónovella, a 2584. számú *Üvöltés a föld alatt* a végtelenbe tartó sorozat logikája szerint nyilvánvalóan nem lehet utolsó, hiszen maga is az öt követő tagok alapozó részeleme, előzménye és indukálója egyben. A kompozíció, a szerkezet efféle matematizálása ismét a szöveghatárok végtelenbe gyűrűzését, tehát a centrum kijelölhetetlenségét jelzi, újabb kapcsolódást hozva létre a *Háború és háború* hasonlóan decentrált

¹⁸⁶ Rudolf Otto: *A szent. Az isteni eszméjében rejlő irracionális és viszonya a racionálishoz*, ford. Bendl Júlia, Budapest, Osiris, 2001, 63.

formaiságával, és egyben a nagyszerkezet szintjén ismétli meg a *Távoli felhatalmazás* Alhambra-leírásának bejárat és kijárat (kezdet és vég) nélküli, középpontot, „értelmes kódot” nélkülöző struktúráját.

A novellákban allegorizáló „művészet-vallás”¹⁸⁷ nem homogén szertartásrendet hoz létre, hanem a legkülönbözőbb, esetenként egymásnak ellentmondó belátásokat ütköztetve éppen egy efféle szépségkultusz anakronizmusát érzékelteti, miközben persze – a Krasznahorkai-szövegek megalkotottságának alapvető paradoxonaként – az elbeszélések bravúros nyelvi, technikai, művészettörténeti kalauzként is izgalmas ornamentikája épp ennek ellenkezőjét bizonyítja.

Az imént emlegetett *Kamovadász* és az *Üvöltés a föld alatt* a Fibonacci-sor logikájának értelmében ugyan nem tekinthetők a kötet határait kijelölő végpontoknak, fizikai értelemben azonban mégis a kezdet és a zárlat összekapcsolásaként utalnak egymásra, és rendezik keretes szerkezetbe a műegészt.

Az első történetben megjelenített kamomadár egyszerre allegorizálja az esztétikai szépség magasrendű megvalósulását és az azt észlelni, befogadni vagy ábrázolni képes (illetve képtelen) szubjektum lehetőségeit. A jelentésirányokat a magány, a feleslegesség, az érdektelenségbe vetettség létszituációja azt sugallva kapcsolja össze, hogy a fenséges ugyan létezik, ám ontológiai rejtettsége lehetetlenné teszi észlelését, valamint hogy érzékelése és

¹⁸⁷ Margócsy István: Krasznahorkai László: *Seiobo járt ideleenn* (sic!), 2000, 2009/3, 52.

reprezentálása egy tökéletesen közönyös, idegen közegben amúgy is teljesen felesleges volna.

A madár „még mindig nem mozdul, hajszálpontosan ugyanúgy áll, ugyanolyan pózban, egyetlen tolla meg nem rebben, áll, előredőlve, csőrével éles szögben az elcsobogó víz tükre fölé hajolva, nem nézi senki, nem látja senki, és ha ma nem, akkor valahogy örökre nem, rejtve marad az a kimondhatatlan szépség, amiképpen áll, észrevétlen marad királyi mozdulatlanságának kivételes varázsa [...], annak a felismerésnek nem lesz tanúja, hogy ő az, aki megadja az értelmét mindannak, ami körülveszi” (SJO 10–11) – olvassuk a magábanvaló szépség leírását egy helyütt, majd később, a szövegben eddig is lebegtetett azonosítási lehetőségek másik rögzítéseként: „már észre sem veszik, pedig ott van, mintha ott se lenne, áll moccanatlanul, meg sem rebben egyetlen tolla sem, előredől, tekintetével a csobogón lefutó víz habját pásztázza, a Kamo hófehér állandója, a város tengelye, a művész, aki nincs már, aki láthatatlan, aki nem kell senkinek.” (SJO 18)

A madár és a művész figuratív összemontírozása az alkotás képtelenségének, feleslegességének és lehetetlenségének jelentésterében *A Théseus-általános* hasonló metaforával érzékeltetett művész-allegóriájának rétegzetebben kibontott változata. Az ott szereplő, szintén „rejtett életű” és repülésképtelen Okinawai Guvat, egy „madár a röpte nélkül” (TÁ 105) a kamomadárhoz hasonlóan, ám az 1993-as műben alighanem egyértelműbben kapcsolódva Baudelaire sérült szárnyú albatroszához, maga is az alkotás és az alkotó létének feleslegességét példázza.

A Théséus-általános történetében e madár már eleve halottként kerül az emberek szeme elé, a példázat értelmében nemlétével is demonstrálva idegenségét a világban, a *Kamovadász* viszont a világból történő kilépés szükségességének tanulságával zárul: „hagyd, hogy lassan lecsukódjon a szemed, és pusztulj el, mert nincs értelme a fenségnek, amit hordasz, halj meg ma éjjel a fűben, rogyanj, és dőlj, és hagyd, hogy legyen úgy – ereszd ki utolsó lélegzeted.” (SJO 19)

E sorok a kiválás, elkülönülés olyan létstratégiáját jelenítik meg, amely Krasznahorkai regényeiben a világgal való szembeszegülés egyik lehetséges módozataként már számos esetben szerepelt: az ajtót bedeszkázó doktor a *Sátántangóban*, Eszter György *Az ellenállás melankóliájában*, a Tanár úr a *Bárá Wenckheim hazatérben* a társadalmi konszenzust felmondva hasonlóképpen az izoláció magányát választották.

A kamomadár és az Okinavai Guvat művészallegóriája ugyanakkor a *Seiobo*-novellák művészetkoncepciója szerint értelmezett műalkotáseszmény kibontása is, amely hasonló értelemben bukkan fel *Az utolsó farkas* állatrepresentációjában. Itt az (egyik) utolsó farkas kipreparált teste válik szimbolikus jelentőségűvé a történet kontextusában: „ott állt egy nagy vitrinben a farkas, és? – és hát tulajdonképpen ennyi, elég hihetetlen volt, hogy itt ez a romos házikó, és itt van benne egy óriási üvegvitrinben ez a kitámasztott pofájú, ijesztő szörnyeteg, az embernek valahogy az volt az érzése, hogy nem ide való [...], s a hatalmas ragadozó tátott pofával, vicsorgó fogakkal csak állt ott terpeszben, kimerevítve az örökkévalóságnak, és

hallgatta saját elejtésének történetét” (Ufa 35, 37). Ez a leírás az életképtelenség, idegenség érzetein kívül a vadság, a függetlenség és szabadság muzealizálódásának, preparátummá romlásának tragikumával gazdagítja az előző képekben megjelenő művész(et)allegóriát.

A novella felkínált értelmezési lehetősége szerint a senki által nem csodált kamomadár szépsége észlelésétől függetlenül mégis kétségbevonhatatlan: mintegy a lét ontológiai adottságaként várakozik feltárulkozásának pillanatára.

A kötet utolsó írása ezen a szálon kapcsolódik az elsőhöz, hiszen az *Üvöltés a föld alatt* a föld alá temetett császárkori állatszobrok esztétikai hiábavalóságáról beszél. Az örökös sötét elrejtettségébe zárt műremek senki által nem látott, megmutatkozásra képtelen tárgyakként történő ábrázolása ismét csak a „fenséges” érzékeléstől független létezésének példázata. A szobrok ugyan nem tartoznak a világ szerkezetéhez, nem lépnek át az észlelés rendjébe, fantasztikusan örvénylő, emelt retorikájú leírásaik azonban mégis műtárgyakként ábrázolják őket. Az üvöltő szájak, a düledt szemek, a kavargó formák dinamikusan érzéki forrataga a holt tárgyakat élettel ruházza fel, s a novella egészében ott visszhangzó üvöltésükből egyszerre tör elő a léthiány fájdalma és a megmutatkozás elementáris vágya. A szöveg tulajdonképpen *Az utolsó farkas* imént idézett önértelmező szöveg-allegóriáját terjeszti ki, s ad hangot az „utolsó farkas” néma üvöltésének.

A *Kamovadász* békés, napsütötte tájainak csendjében álldogáló madár története és a sötétben félelmetesen

üvöltő vadállatok allegóriája egymás tükörképeként illusztrálja a szépség, a nagyszerűség e világi feleslegességét.

Az *Üvöltés a föld alatt* a *Kamovadás*hoz hasonlóan szintén a pusztulás képeivel zárul: „üvöltenek vakon a sötétben, azt üvöltik, hogy ez várt rájuk, a Shangokra, de ez vár odalent ránk is, akik most a Shangokra gondolunk, a rémület, hogy nem olcsó félelmek párája csupán, mert van tartomány, a halálé, a föld iszonytató súlyával mindenfelől, mely őket is befogadta, s amelyik majd minket is el fog nyelni, hogy magába zárja, betemesse, hogy eleméssze az emlékünket is, túl mindazon, ami örökkévaló.” (SJO 426)

Míg az első esetben a létezésből való kilépés egy csalódott számvetés személyes következménye, az *Üvöltés a föld alatt* a kikerülhetetlen pusztulás kozmikus törvényszerűségét sejteti az „ez vár ránk is” figyelmeztetésében.

A föld alatti szobor motívuma köszön vissza az *Odakint valami ég* történetében, ahol a szobrász „ásott egy óriási gödröt, de ezt a gödröt úgy ásta meg, hogy a közepén lefejtette a tajtékozó, rettenetes félelemben rohanó lóról a földet, mintegy kiásta tehát, szabaddá tette, láthatóvá, amint ez az életnagyságú, iszonyúan megriadt állat rohan a föld alatt” (SJO 304). A két elbeszélés a látható hiányát és hiányként látható kettősét az esztétikum hozzáférhetetlenségének pólusaiként jeleníti meg.

A *Fenn az Akropoliszon* című történetben, mint említettük, az Akropolisz megcsodálására készülő turista a vakító napfény miatt lesz képtelen részesülni az áhított élményben. Ezúttal tehát nem a megismerés tárgya

zárkózik el a pillantások elől, mint az imént emlegetett szövegek esetében, hanem a tekintet bizonyul alkalmatlannak a látvány befogadására: „amiért jött, az az ő számára láthatatlan marad” (SJO 137).

A történet annyiban a *Távoli felhatalmazással* mutat összefüggést, hogy annak elbeszélője – bár optikai értelemben részesül ugyan az Alhambra csodájából – szintén nem tud mit kezdeni a számára felfoghatatlannal. A két történet az emberi esetlegesség perspektívájából, tulajdonképpen ismét a létmódok közti távolság áthidalhatatlanságának tapasztalatát rögzítve jeleníti meg azt, „hogyan nem érvényesül a mégiscsak működő csoda transzcendenciája”.¹⁸⁸

A *Fenn az Akropoliszon* a szomjúság, az árnyékos helyek hiábavaló keresése, az izzasztó hőség és a mindent betöltő fény zavaró jelenléte hangsúlyozásával ironikusan beszéli el az ember alkalmatlanságát a magasztossal való szembesülésre.

A történet központi, mindent átható trópusa a „fény”, amely a heideggeri „Lichtung” („világítás”, „tisztaság”) metafizikai megnyilatkozását bizonyos frivolitással nagyon is e világi meteorológiai viszonyok jellemzéseként annak a helynek az elfoglalhatatlanságát jelzi, „ahonnan nem pusztán az egyes létezőket láthatjuk, hanem rálátásunk lehet a létre magára”.¹⁸⁹

A „jelenvalólet világlásának” heideggeri talapzatán nyugvó történet a megismerés elzárkózását, a létezés

¹⁸⁸ Uo. 53.

¹⁸⁹ Vajda Mihály: Heidegger Freudról, in Uő: *A posztmodern Heidegger*, Budapest, T-Twins–Lukács Archívum–Századvég, 1993, 17.

feltárulkozásával kezdeni mit sem tudó banalitás diagnózist rögzíti.

A fénymetafora Krasznahorkai korábbi életművének is gyakorta használt ismeretelméleti trópusa volt, ám a *Herman, a vadőr* vagy *Az utolsó hajó* történeteitől eltérően ez esetben nem a szöveg szerkezetének belső mozgása kezd ki, módosítja, fordítja ellentétébe a fogalomhoz kapcsolható jelentéseket, hanem az elbeszélést betöltő ragyogás, a megállíthatatlanul áradó és változatlan intenzitású fényesség *maga* válik a látás akadályává. A történet végén a turistát elgázolja egy autó; ez a váratlan és esetleges halál a *Kamovadász* és az *Üvöltés a föld alatt* patetikus pusztulás-zárlatainak szinte karneváli kifordítása. A halál ebben az esetben is a világossággal történő találkozás, a nem emberléptékű megismerés kísértésének olyan egzisztenciális következménye, ahogyan például *Az állomáskereső* narrációja hozza összefüggésbe Pálnik örületét a világossággal, vagy ahogyan a vadőr története Herman pusztulását játszatja egybe a fényviszonyok váltakozásaival.

A megvilágosodás, a fenségessel történő találkozás lehetősége vagy megtörténte a *Seiobo...* elbeszéléseinek szereplőit kimozdítja addigi létszerkezetükből, azt sejtetve, hogy senki sem vonhatja ki magát egy efféle létélmény hatása és következményei alól.

Az imént említett történetekben ez halálhoz vagy örülethez vezet, máskor viszont a szöveg csak homályosan utal egy radikális változás majdani bekövetkeztére.

Ilyesmit sejtet a *Gyilkos születik* váratlanul kést vásárló szereplője (SJO 201) vagy a *Hajnalban kel* utolsó mondata, mely szerint a maszk elkészültével „megszületett

egy démon, és ártani fog” (SJO 158). Mindkét idézet az esztétikai sokk kiszámíthatatlan és uralhatatlan egzisztenciális következményeit példázza, amit a *Hova nézel* főszereplője szinte tömör esztétikaelméletként a következőképpen definiál: „a milói Vénusz szépségének a titka a lázító erejében van” (SJO 318).

Krasznahorkai írásai e tekintetben tehát a művészet lényegét a személyes létezés kimozdításában látják, kapcsolódva ebben ahhoz a Rilkéhez, aki a XX. század elején történetesen szintén egy szobor kapcsán fogalmazta meg a „Változtasd meg élted” imperatívuszát, határozott etikai funkcióval ruházva fel az esztétikumot.

A *Seiobo...* történeteiben a megismerés kitüntetett érzékszerve a látás lesz, jóllehet az életmű intenciója szerint mind ez idáig elsősorban a hallás, a hívás, a hang, a megszólítottság, „a beszéd mint a jelenvalólét feltárultságának egzisztenciális szerkezete”¹⁹⁰ volt a regények világában a létmegértés záloga és feltétele.

A tekintet kiemelt történetképző helyzetben való ábrázolása motivikusan végigvonul a kötet novelláin, s minden esetben a kérdezendőre való ráhagyatkozás¹⁹¹ jelentőségét érzékeltetve fogalmazódik meg az elbeszélésekben.

Ezek a motivikus ismétlések összekapcsolják a szövegeket; hasonlóságokat, különbségeket tesznek hangsúlyossá, perspektivikus viszonyhálóba rendezik a történeteket. Az *Egy Buddha megőrzése* hajdani szobrásza „egyetlen pillantást kívánt a maga megfeythetetlen, zseniális

¹⁹⁰ Heidegger: *Lét és idő*, i. k., 306.

¹⁹¹ Heidegger: *Tudomány és eszmélődés*, i. k., 66.

technikájával megjeleníteni” (SJO 58), a restaurálás (általagmegőrzés) során elégedetten állapítják meg, hogy „a tekintet olyan, amilyennek lennie kell, amilyen eredetileg lehetett” (SJO 68), míg végül az apát „megtalálja a helyes magasságot, és az ecset hajszálpontosan a Buddha szemének magasságában van, ott tartja egy darabig, mozdulatlanul, teljes a csend, majd azt kiáltja ebben a csendben, hogy NYÍLJ MEG” (SJO 86).

Az esztétikum létigazságként történő feltárulkozása igencsak hasonló módon, a tekintet megnyílásaként jelenik meg a *Christo mortóban* is, ahol szinte egy beavatási rítus stádiumainak fokozatosságában szembesül a festményt szemlélő szereplő a halott Krisztus lassan felnyíló pillantásával. (A jelenet Dosztojevszkij *A félkegyelmű* című művének azt a jelenetét idézi és fordítja ki, amikor Holbein *Halott Krisztusa* láttán Miskin a hit elvesztésének lehetőségét veti fel Rogozsinnak.)

Az első pillanat bizonytalanságában még csak „arra lett figyelmes, hogy a Krisztus szemhéja mintha megmozdult volna”, később „az a két szem újra megrebbent” (SJO 114), míg végül „már határozottan tudta, hogy ennek a Krisztusnak a szemei megrebbennek, és meg is fognak rebbenni megint, mert ez a Krisztus KI AKARJA NYITNI A SZEMÉT” (SJO 115). A két elbeszélésben a metafizikai megszólítotttság hasonló képiségben megjelenített mozzanata egymásra vetíti Nyugat és Kelet, rituális és individuális, szent és profán, kultikus és muzeális eltérő kulturális rétegeit, hogy ebben az összefonódásban mindezeket egy univerzális esztétikai léttapasztalatban oldja eggyé.

Hasonló átfedés teremt kapcsolatot a *Christo morto* és a *Gyilkos születik* között is; míg az elsőben a restaurátor, azonosulni próbálván a kép szellemiségével, „mély koncentrációba zuhant, a képről órákig le sem véve a szemét” (SJO 104), a második történetben a tökéletes Rubljov-másolatot készítő ikonfestő számára kell biztosítani, hogy „zavartalanul szemlélhesse a rubljovi mintát, ezért Gyionyiszijnek meglehetősen hosszú időt kell eltöltenie a radonyezsi Szent Szerгий-kolostor Szentháromság-templomában, mert sok időre volt szüksége ahhoz, hogy megközelítse e remekmű szellemét” (SJO 191).

Az önmagát kinyilvánító mű igazsága, sugallja e két részlet, elvárja és feltételezi a felé forduló tekintet nyitottságát is, ám a *Christo morto* idézett jelenetének hőse a látványtól mégis megrémülve, fejvesztve elrohan a képtárból.

Hasonló helyzetet jelenít meg a 2013-as *Megy a világ* című elbeszéléskötet egyik története is, amely könnyen olvasható lehet akár a *Seiobo*-novellák egyikeként is.

Az *Egyszer a 381-esen* című elbeszélésben a szépség feltárulkozása, egy archaikus művészetigazsággal szembesülő pillanat magasztossága, majd az annak súlyával kezdeni mit sem tudó szereplő ellentmondásának szövedékéből összeálló történet egy kései *Seiobo*-novellaként olvastatja az írást. A rakodómunkás valamiféle belső hívásnak engedelmeskedve elindul dél felé, és váratlanul egy csodálatos, romos palotára bukkan: „Átlépett a következő terembe, aztán a következőbe és a következőbe, s az áhítat ráfagyott az arcára. [...] És hiába állt az egész romokban, az épület a maga szótlan elhagyatottságában is éreztette,

hogy még ha odahagyták is, még mindig tartozik valakihez, egy távoli világhoz, talán magához a mennyhez, vagy a még annál is távolibb Úrhoz, a végestelen messzeségben, örökre.” (MV 135–136) Az élmény varázslata azonban már kevés ahhoz, hogy kimozdítsa létezésének rutinjából: az áhítat elmúltán eszébe jut kedvenc talicskája, s lassan visszaindul a bánya felé.

A művészet metafizikumával való szembesülés változtatós példatára – beleértve az etikai jellegű énmegváltásra vonatkozó sugalmazást is – tulajdonképpen a Krasznahorkai-műhöz kapcsolható lehetséges befogadói viszonyok allegorizálása felé tágítja az elbeszélések megértését.

A történetek egy meg nem határozott ősmúltba helyezik ezt a metafizikai alapzatot, amelynek ereje ugyan még átsugározhat a kultúra egyes alkotásaiba, amelyek őrzik és átadni képesek ezt a transzcendenciát, ám amely – sugallják az elbeszélések – a kultúra hanyatlástörténetében egyre inkább elhalványulni, eltűnni látszik.

A *Hova nézel* tanúsága szerint a Vénusz-szobor például „olyan mennyei világból származik, amelyik *nincsen már meg*, amelyet szétmorzsolts az idő, amely elporladt, semmivé lett univerzumként eltűnt a magasból” (SJO 321); ennek párhuzamaként a *Christo morto* hőse azt kénytelen tudomásul venni, hogy Krisztus felett eljárt az idő, „eljárt, és most búcsúzik, mert elhagyja ezt a földet” (SJO 123). Ám a múlt ilyenén nosztalgikus megidézése az elbeszélések időszemléletének horizontjában tulajdonképpen csak jelzésszerű fontossággal bír, amennyiben a „volt” az elbeszélésekben inkább a *rejtetten megmutató* értelmében nyeri el jelentését. A létezés igazságának

feltárulása a műalkotásban mindig *most* történik, mert jöllehet a metafizikum megmutatkozása egy elfeledett múlt öröksége, ám a mindenkori esztétikai élmény során egy örökös jelen időben nyitja fel magát.

Az elbeszélések szerint a távolság leküzdése, a hermeneutikai rekonstrukció feladata ezért nem időbeli, hanem térbeli, amennyiben élményalapú *belehelyezkedést* igényel. Az ábrázolt műalkotások fenséges mivolta a *Seiobo...* novelláiban megfosztódik történetiségétől, szépségük időtlen és örökkévaló, hiszen bennük és általuk az emberek „rápillanthatnak egy másik valóságra” (SJO 170), ami viszont időtlen és örök érvényű, tehát kívül esik aktuális orientációink és értékviszonyaink tradícióba ágyazott rendjén. Egy transzcendentális élményesztétika távlatába helyezve a novellákban felizzó befogadói élmények a klasszikus fogalmának gadameri meghatározásához vezetnek: „Ami »klasszikus«, az nem szorul arra, hogy előbb legyőzzük a történeti távolságot – mert az állandó közvetítésben maga hajtja végre annak leküzdését.”¹⁹²

Ezzel magyarázható az elbeszélések már említett motívuma, amely az alkotás szerzői anonimitását vagy rituális, kollektív eredetét hangsúlyozza. A modernségben felértékelődő individualitás ebben a művészetszemléletben azért veszíthet jelentőségéből, mert az elbeszélésekből kirajzolódó műkonceptió szerint a valódi „szerző” minden jelentékeny mű esetében maga a személytelenül és időtlenül feltárulkozó lét. A Rubljov-másoló ikonfestő történetének egyik érdekessége épp az eredet és az időbeliség

¹⁹² Gadamer: *Igazság és módszer*, i. k., 325.

összefüggésének érzékeltetésében rejlik. A zseniális másoló hosszadalmas előkészületek után festette meg fő művét, Rubljov Szentháromság-ikonjának hajszálpontos kópiáját, amely „tökéletes másolata az eredeti tökéletesnek” (SJO 191). A „szent másolat” jellemzés arra utal, hogy az eredeti és a másolat, a kreáció és imitáció közt szükségszerűen eltelt idő mint esztétikai értéktöbblet nem válik az eredeti alkotás jelentésének részévé, hiszen Gyionyszij zseniális másolata az elbeszélés szerint éppenséggel az eredeti mű történeti hitelességét semmisíti meg, annak időbeliségét tekinti lényegtelennek.

Márpedig a tökéletes másolat elkészítését elvileg épp az eredeti és a másolat közt eltelt idő folyamatos jelentésmódosító hatása, a mű létmódját kikerülhetetlenül befolyásoló időbelisége teszi lehetetlenné, amint ezt Borges a *Don Quijote* újraírását (valójában: olvasását) végző Pierre Ménard történetében példázza. Ám a *Seiobo...* művészetbölcseleti perspektívája a „klasszikus” gadameri fogalmához közelítve inkább azt sejteti, hogy a nagy alkotások igazsága nem az esztétikai-történelmi tapasztalatok időbeliségében, hanem metafizikai érvényességük időtleniségében keresendő.

A novella egyébként adalékkal szolgál a Krasznahorkai-univerzum formálódását, az egyes motívumok, szövegelemek életműben történő áthelyeződéseit, újrendeződését illetően is.

Gyionyszij csodálói még sok évvel a másolat elkészülte után is tiszteletteljes rajongással beszélnek a mester előtt nagyszerű művéről, ám ő ilyenkor „hirtelen elsápad, az arca eltorzul, s vérben forgó szemekkel valami egészen

artikulálatlan hangon az ettől persze megrémült érdeklődőkre teli torokból ráüvölt” (SJO 195).

Az opus magnum megtagadásának hasonlóan abszurd ismétlését majd a *Báró Wenckheim hazatér* lapjain olvashatjuk újra, amikor a Tanár úrhoz érkező küldöttség a helyi néptáncscsoport „méltán világhírű” produkciójáról, a sátántangóról kezd beszélni, minek hatására a férfi feldúltan kéri ki magának a tánc említését: „mondják még egyszer, hogy sátántangó, hörögte ijesztő torokhangon a Tanár úr, amire ők már nem mertek megszólalni, mert elérkezettnek látták az időt arra az eliszkolásra” (BWH 72). A 2016-os regény mulatságos jelenete visszamenőlegesen lehetőséget kínál arra, hogy a *Gyilkos születik* másolóját is a szerzői önjellemzés rejtett alakzataként, az íródo életművet pedig ezen keresztül egy ősi, szakrális létmegnyilatkozás másolási, reprodukciós kísérleteként látni.

A két epizód a folytathatóság és a megőrzés igényét, valamint annak feleslegességét nem csak a *Seiobo járt odalent* elbeszéléseire érvényesen, de a teljes életmű alakulásirányait illetően is helytállóan jeleníti meg.

X. Miért ne haljunk meg nevetve?

(*Báró Wenckheim hazatér*)

Ahogy a *Seiobo*-történetek hősei sem találhatnak otthonra a „szépség” tartományaiban, úgy a *Báró Wenckheim hazatér* is csupán címében utal a (metafizikai értelemben is elgondolható) száműzetés nyugvópontra jutásának lehetőségére, hiszen a mű nem egyszerűen a transzcendens tájékozódási pontok, az „otthon” elvesztésének nosztalgikus története, hanem e talán sosemvolt igazodási bázisok hiányából fakadó következmények brutális, ugyanakkor groteszk krónikája. A *Megy a világban* olvasható *Felejtteni akar* című elbeszélés egyik rezignált, ködös reményekkel és csábító illúziókkal leszámoló mondata mintha csak a 2016-os regény felé mutatna előre: „az olcsó szeszek maradtak a hajdani metafizikai utas sóvárgásából az angyali birodalom felé – valami piszkos füst a vágyódásból, valami orrfacsaró szesz a megszállottság őrlítő italából.” (MV 20)

A „realitáshoz” való keserű megtérés előrejelzése a *Báró Wenckheim hazatér*ben bizonyos fokig igazolásra lel, amennyiben a regény olyan széles társadalmi panorámában mutatja be a magyar társadalom mentalitás- és karakteranalízisét, amely nemegyszer egészen konkrét referencialitással rajzol meg valós eseményeket és helyszíneket, amelyek együttese azonban mégsem utal

egységesíthető időpillanatra. Így például a Keleti pályaudvaron játszódó tömegjelenet a 2015. szeptemberi menekültkatasztrófa eseményeként azonosítható be (BWH 116), míg a kocsmában a Való Világ kettőt bámuló motorosok epizódja viszont 2003-ba helyezi a történet eseménysorát (BWH 228).

Az „újmagyar fecsegés nagykönyve”¹⁹³ egy olyan időn kívül került közösség életét dokumentálja, amely képtelen történetiként megélni saját létszituációját, és amelytől a regény ábrázolása minden üdvtörténeti horizont elérésének lehetőségét megtagadja. A regény széles optikájú társadalmi szatírája egyrészt visszatér a korai művek epikai világának ábrázolási kísérleteihez, másrészt azonban – éppen a metafizikai akcentusok kilúgozásával – felerősíti, sőt egyeduralkodóvá teszi a világábrázolás ironikus, gyilkosan groteszk modalitását. A *Báró Wenckheim hazatér* „realizmusa” talán nem feltétlen csak Krasznahorkai elbeszélői standardjainak változásával hozható összefüggésbe, hanem azzal is, hogy „abszurd világa fedésben van a mi valóságunkkal. Azt is mondhatnánk, hogy Magyarország végre, a *Sátántangó* óta először, felnőtt Krasznahorkai világához, bátran, mindenfajta tarkagatás, politikai korrektség nélkül, büszkén vállalja saját tökéletes megsemmisülését.”¹⁹⁴

A mű elsősorban a *Sátántangó*val és *Az ellenállás melankóliájával* tart közvetlenebb kapcsolatot, amit

¹⁹³ Sipos Balázs: A történelem angyalaiért, *Jelenkor*, 2017/7–8, 897.

¹⁹⁴ Bagi Zsolt: Szigorú szükségszerűség, *Magyar Narancs*, 2016. október 15., lásd <https://magyarnarancs.hu/konyv/szigoru-szuksegszeruseg-100816>, utolsó letöltés: 2023.11.15.

különböző formai, motivikus és szövegközi utalásokon keresztül nemegyszer tudatosan is jelez. A három regény így módon trilógiává formálódik, az egyes művekben ábrázolódó pusztulásfolyamatok a *Báró Wenckheim hazatér* lapjain az egyetemes emberi világrend és hangsúlyosan a magyar társadalmi valóság menthetetlen összeomlása-ként, szétrohadásaként összegződnek. Ahogy erről már esett szó, bizonyos folyamatszerűséget, a *Sátántangó* epikai világával fenntartott érintkezést egyébként már *Az ellenállás melankóliája* is sejtetett, hiszen például Eszter bezárkózása a lakásba, ahogy gondos precizitással elbarikádozza magát a külvilágtól, meglehetősen egyértelműséggel idézte vissza az első regényből a doktor hasonló létstratégiáját. Ezen a motivikus utaláson túl a zenetanár rezignált megjegyzése, mely szerint „boldog évek, mikor még folyton szakadt az eső” (EM 128), szintén a *Sátántangó* világához képest határozta meg a romlás megállíthatatlan előrehaladását, továbbterjedését. Amikor pedig a *Báró Wenckheim hazatér* egyik jelenetében a szélsőjobb motorosbanda egyik tagja – mintegy a dicső múltba révedve – felemlegeti, hogy annak idején jelszavuk a „TISZTA UDVAR, RENDES HÁZ” volt (BWH 227), akkor ezzel a regény történései világos okozati összefüggésbe kerülnek *Az ellenállás...* szövegvilágával, ahol ugyancsak ebben a jelszóban sűrűsödött az Eszterné irányításával kialakuló hatalmi rend programja.

A *Sátántangó* – és tulajdonképpen az összes Krasznahorkai-próza – vezérmotívumát, a vándorlás, a helykeresés hiábavalóságát, az otthontalanság létállapottá dermedő kilátástalanságát a második regényben az önmagát „új

korszakként” megnevező erőszak világrenddé alakulása követi, hogy aztán a trilógia harmadik részében mindez valamiféle karneváli apokalipszis szükségszerű végkifejletébe torkollik. E triptichon egyes darabjai tehát mintha az elkerülhetetlenül bekövetkezendő összeomlás időben előrehaladó fázisai lennének, s így e hármaskompozíció valamiféle történeti determinizmus célelvűségét sugallja. Ez a determinizmus korántsem idegen az egyes regények s így a *Báró Wenckheim hazatér* világszemléletétől sem, hiszen a tér- és időrétegek cserélgése itt is az elkerülhetetlen vég felé tartó eszkatologikus mintázat linearitásába rendezi az eseményeket. Az előző művekben is hangsúlyosan, sőt formaképző elvként megjelenő időbeliség-problematika ezúttal is az időfolyamatból való kilépéssel, a kollektív és a személyes sorstörténetek időbeliségről való lekapcsolódásával, az értelmezhető emberi idő megszűntével hozza összefüggésbe a romlás megjelenését és fokozatos uralomra jutását.

Erre utalt már annak idején a *Sátántangó* önmagába forduló szerkezete és *Az ellenállás...* körívszerűen záródó, a kilépés lehetetlenségét sugalló s a test biológiai bomlásának analízisét bemutató befejezése, de ugyanezt jelzik a művek már emlegetett mottói is: az első két regény esetében az idő haladása függesztődik fel, míg a *Báró Wenckheim hazatér* mottója az idő immár végleges törlődésének, a létezésnek az örökkévalóság időtlenségében megvalósuló megszűnésére utal: „Örökre; tart, ameddig tart”.

A 2016-os mű ebben az értelemben olyan szintézis, amely számos visszautaló motívumon, utaláson, önidé-

zeten át a megszüntetve megőrzés logikája szerint építi magába és merevíti az örökkévalóság időtlenségébe a szükségszerű vég felé történő araszolás mozzanatait. A regényben az idő a kísérteties autókaravánok (az apokalipszis lovasait idéző) átsuhanásakor két alkalommal is megreped, széttörik egy-egy pillanatra, megkérdőjelezve az átlátható és tervezhető időfolyamatok emberi léptékét, hátborzongató módon jelezve végső és végleges megszűnésének közeledtét (BWH 176, 411). Az emberi időtapasztalat időnként referenciaszerű rögzítése és a metafizikai idő – elsősorban a keretfejezetekben jelzett – ütköztetése a regény egyik olyan poétikai fogása, amelyben az értelemképző binarítások és a realitásvonatkozások együttesen mosódnak el.

A művek közötti kapcsolódások az új regény szinte minden rétegében dúsan tenyésznek. Ez a szintézis nem abban az értelemben újítja meg az első két mű kereteit, vagy módosítja a bennük és köztük sűrűsödő létélményt, hogy nyelvi-poétikai eszköztárának radikális frissítésével akarna „túllépni” saját múltján, hanem az eddigi szövegek, motívumok, formák szétbontásával és újraszövéssel helyezi át mindezt az elkerülhetetlen beteljesedés végleges perspektívájába.

Ez a nagyszabású összegzés és (ismételt, ám ezúttal sem végleges) lezárás az eddigiekhez képest hangsúlyosabbá tesz, stíláriis szempontból kiemeltebb helyzetbe hoz egy, a korábbi művekben visszafogottabban érvényesülő modalitást: a groteszk, a szatíra, az önirónia mindent felülíró akcentusát. Ami viszont nem egyszerűen a mű egészének világszemléletét befolyásolja, de új minőséget is teremt az eddigi Krasznahorkai-életművön belül.

A groteszk humor már a *Sátántangó* óta korántsem új jelenség, hanem az egész életművön átívelő narratopoétikai eljárás Krasznahorkai prózájában, ám minden más hangot kiszorítva ebben a regényben most először válik dominánssá.

A szatirikus-groteszk szólamok kiemelt stiláris helyzetbe emelésével megbomlik a metafizikai és a fizikai valóság egymásba fonódó, mesterien kiegyensúlyozott ábrázolásának Krasznahorkai prózavilágát jellemző egyensúlya, s mindez a karneváli nevetés fennhatósága alá rendelődik.

Az önirónia sajátos önértelmező kódként jelentkezik például abban a már emlegetett jelenetben, amikor a Tanár úrhoz érkező küldöttség a helyi néptáncscsoport „mél-tán világhírű” produkciójáról, a sátántangóról kezd beszélni, minek hatására a férfi ijesztő felháborodással kéri ki magának a tánc említését (BWH 72). Az epizód a saját hagyományhoz fűződő viszony olyan duplafenekű gesztusa, amelyben az eltávolítás vágya a megnevezésen, tehát mégiscsak a kapcsolódáson keresztül valósul meg: a *Báró Wenckheim hazatér* úgy hivatkozik tagadólágos referenciapontként az 1985-ös regényre, hogy egyúttal saját függetlenségi szándékát is rögzíteni, érvényesíteni igyekszik.

Fantasztikum és reália, a szinte dokumentatív, szociografikus pontosságú világábrázolás és a metafizikai példázatosság lenyűgöző egymásba hajlása-hajlítása, a metafizikai és antropológiai princípiumok oppozícióinak kikezdésén keresztül megvalósuló értelem- és világképzés persze itt is működik, ám az eddigiekhez képest jóval intenzívebb hangsúly esik a jelenkori Magyarország

viszonyainak, jellegzetes attitűdjeinek, mentalitásainak szétnevetett bemutatására. Az ábrázolt világ gazdagon rétegzett hálózatában felbukkanó sorsok, karakterek, életviszonyok, vágyak, törekvések alapvetően kisszerű és ethosz nélküli panorámája rajzolja meg azokat a szürreális, ám legtöbbször számára ismerős társadalmi és emberi viszonyokat, amelyek a tragikus-tragizáló beszédmóddal szemben itt inkább a tragikus és karneváli *nevetés* szatirikus modalitásában lelnek méltó ábrázolásra. Ez a nevetés talán a lehető legkegyetlenebb ítélet a megszűnésre ítélt világ fölött, még akkor is, ha mindezt gyakran a részvét és a megbocsátás tónusai árnyalják.

Ilyen megbocsátó etikai gesztus a szöveg részéről éppen a helyzetkomikumra alapozó jelenetezés és a jellem időnként szinte rejtői ábrázolása. Az elkerülhetetlen pusztulás, noha riasztó beszüremkedése a regényvilágba mindvégig képes fenntartani a (metafizikai) fenyegetettség baljós atmoszféráját, így maga is elbizonytalanítja transzcendens vonatkozhatóságát, megmagyarázhatatlansága egyszerre lesz félelmetes és groteszk, fenséges és kisszerű, iszonytató és nevetséges, ám mindenképp szükségszerű zárata egy metafizikai kapaszkodók nélküli világrend törvényszerű megszűnésének.

A regény ugyanakkor *A magyarokhoz* című fejezettel el-
lenpontozza is a társadalomrajz szatirikumát, tovább sokszorozva és differenciálva a felhangzó szólamok, nyelvek modalitását. Ez a nagylélegzetű, kegyetlen filippika, melyet a történet szerint egy névtelen szerző küld be az ellenzéki lap szerkesztőségébe, Berzsenyi verscímének és nemzetfélő indulatának megidézésével, de Ezékiel próféta

Szodoma lakóit ostromozó vádbeszédének komor fenségével ad látomásos, kérlelhetetlenül lesújtó képet a „romlásnak indult” magyarság jellem-, mentalitás- és viselkedésbéli állapotáról. A névtelen szöveg szerzősége alighanem a Tanár úrhoz mint az egyetlen olyan szereplőhöz köthető, aki a regény világán belül bármiféle intellektuális tevékenységre képes, ugyanakkor szerzői szólamként, magyarázatként, intencióként is értelmeződhet. Tekintetbe véve azonban a Krasznahorkai-hősökben Pálniktól a doktoron vagy Korin Györgyön keresztül számos karakterben fellelhető szerzői önarckép vonásait, e két lehetőség alighanem egymást nem kizárva tekinthető érvényesnek.

A fejezetben felsorolt bűnök, hibák, tudatos vagy öntudatlan gonoszságok, az önbecsapások, a szervilizmus és az agresszivitás, a nagyképű ostobaság legkülönbözőbb válfajainak hatalmas lélegzetű, fergeteges mondatba foglalása önmagában is kiemelkedően jelentős nyelvi teljesítmény. Ezt fokozza tovább *A magyarokhoz* nagyszerű formai megoldása, hogy ugyanis a hosszadalmas szöveget minduntalan meg-megszakítja azoknak a szereplőknek a szólama, akik e kéziratot olvassák, és különböző módokon viszonyulva hozzá pontosan azokat a jellemfogyatékosságokat demonstrálják, amelyeket az épp ostromoz. Tartalmi szempontból a szövegrész pedig logikus magyarázatot adhat a kisvártatva bekövetkező utolsó ítélet jogos büntetésének eljövételére: e tekintetben a mű egyik olyan fontos szólama, rétege, interpretációja, amely a regény világszemléleti determinizmusát erősíti.

Ez az igen könnyen referencializálható-aktualizálható leírás ugyanakkor a *Báró Wenckheim hazatér* egészének

kicsinyító tükre is, a műben színre lépő jellemek, gondolkodásmódok és események engesztelhetetlenül pontos tartalomjegyzéke: a mű szinte minden egyes eseményszála, szólama tulajdonképpen e középponti, kemény retorikájú szövegmag megengedővé, ironikussá lágyuló kibomlása, keretbe foglalása.

A csoda, a szakralitás lehetőségének feltűnése, ami a *Sátántangó*ban az Estike mennybemenetelét leíró részben Irimiásék számára még megoldandó metafizikai (az olvasónak pedig emellett értelmezési) feladványként jelentkezett, itt a Csipkebokor-erdő égése vagy a végén Szodoma pusztulása kapcsán már csak olyan üres utalás, amely épp azáltal jelzi a csakis emberi jelenlétet elismerő világrend létezését, hogy beszédes hiányként, a bibliai kódok szövegszerű alkalmazhatatlanságán keresztül tudatosítja a transzcendencia nemlétét. A regényben nem csupán a transzcendencia vagy akár annak hült helye nem merül fel érvényes vonatkozási pontként, de az ezt közvetítő művészet sem létezik. „Még hiánya sincs, mint a keleti útiregényekben, ahol a hamis rítusok álltak szemben az autentikusakkal, nemhogy jelenléte, mint *Az ellenállásban*, a *Háború és háború*ban, a *Seiobo járt odalentben*.”¹⁹⁵ A művészet kultúraközvetítő és valóságformáló szerepét a regényben a *Blikk* című világlap veszi át.

A regény első, *Figyelmeztetés* című része tulajdonképpen jó előre jelzi ezt a metafizikai elhagyatottságot, a végletes utópiánélküliséget, amit az eddigi regényekben még a „művészet” szerepeltetése valamiféle halvány jövőre

¹⁹⁵ Sipos: i. m., 898.

irányultsággal, látszatreménnyel ellensúlyozott például a doktor monomániás írásfurorjában vagy Eszter zeneelméleti töprengéseiben.

E *Figyelmeztetés*-ben egy ijesztően idegenszerű, minden tudó Karmester/Impresszárió utasítja felbérelt zenészeit egy zenemű egyszeri előadására, amelyhez azonban a maga részéről a legnagyobb közömbösséggel viszonyul, amelyet saját bevallása szerint nem szeret, amely semmi örömet nem okoz számára, és amelyben ő egyszerűen csak felügyel, de nem hoz létre semmit, aki a háttérben jelen van ugyan, de nem avatkozik be az előadásba, melynek csupán a végét várja. A roppant gazdag asszociációs tereket nyitó, sűrű szövésű, szinte karkai létparabola több utalása is lehetővé teszi a Karmester végtelenül fáradt és végtelenül közönyös, távoli Istenként történő azonosítását, aki cselekvő módon nem avatkozik be az önjáróan működő világba, végleg magára hagyta teremtményeit. A *Báró Wenckheim...* e nyitánya összecseng *Az ellenállás...* zárlatának az 1989-es regény minden szereplője törekvését, célját és pusztulását a metafizikai értelmezhetőség horizontjából a puszta létezés mechanikus és idegen fennhatósága alá helyező képeivel.

Ugyanakkor persze ez az előzetes figyelmeztetés olvasható szerzői instrukcióként is, a szövegből visszavonuló szerző (szerző/Isten) monológjaként, aki a megalkotott regényvilág narrációját nem befolyásolja, hanem – és itt kap messze ható értelmet a zenekari hasonlat – a szereplők bekezdésről bekezdésre változó egyenrangú szólamainak egymásba csendülésére bízva annak működését, melyet fejezetcímek helyett így természetesen

ritmusszekvenciák tagolnak. Ezek „összeolvasása” pedig – hogy, hogy nem – a *tangó* alapritmusát adja ki: a megtagadott hagyomány ezen a rejtekúton mégis és ismét visszatér a szövegbe.

S hogy a fenséges és a triviális összejátszása ezúttal is Krasznahorkai regényének szerkezetébe épülve ruházza fel jelentéssel a formát, annak megrázó példája többek közt a *Figyelmeztetés* és regény zárata közti finom összesimulás, melynek köszönhetően ebben a műben is megképződik a kilépést lehetetlenné tévő körszerkezet Krasznahorkai által oly kedvelt formája. A befejezésben ugyanis e földöntúli Karmester egy árvaházi Hülyegyerek alakjában tér vissza, aki az épp felégett, megszűnt világegyetemben magányosan éneklir az „Ég a város...” kezdetű kánont – amelynek épp lényegét, azaz többszólamúságát fordítja ki ezzel –, és „mint egy karmester” int be a többé semmiféle szólamot megszólaltatni nem képes ürességnek (BWH 501).

A Hülyegyerek „biztató” szavaiként a regény utolsó mondatában felhangzó „És most mindenki” (BWH 501) egyrészt felidézir Thomas Pynchon *Súlyszivárványának* zárlatát („Most mindenki –”), másrészt összefüggésbe hozhatór a *Sátántangó* zárójelenetének univerzális magányt és reménytelenséget sugalló képével is, amelyben a kiürült telepen kongatja a vészharangot a bolond agastyán.

E *Figyelmeztetés* külön érdekessége egyébként, hogy meglepő, ám a szöveg tartalmi vonatkozásait illetően szigorúan következetes módon a belső címlap előtt helyezkedik el a könyvtestben, mintha a monológ egy,

a regényvilágon kívülről érkező hangként pozicionálna magát.

A szövegforma ezzel látványosan lemond a „karmes-terről”, és önálló szólamok, megnyilatkozások, beszéd-folyamok alig tagolt hömpölygésén keresztül informálja az olvasót (e disszonáns zenemű befogadóját) az eseményekről. Az eltérő mentalitásokat és szociokulturális sajátosságokat hordozó és közvetítő nyelvek új és új perspektívákat, értelmezői szempontokat felvillantva, egymással polemizáló látószögeket kínálva építik az ábrázolt világot, amit a nézőpontok szüntelen váltakoztatása állandó mozgásban tart. A megismerhető történet tehát e lenyűgöző körmondatok, magánbeszéd sokaságából körvonalazódik, amelyek a maguk roppant szubjektív érzéseik, eltérő vélekedéseik, preconcepcióik alapján nyilatkoznak meg az őket körülvevő eseményekről. Nem azt tudjuk meg tehát, mi is van valójában, hanem azt, hogyan viszonyulnak a mű szereplői a körülöttük zajló folyamatokhoz, és persze egymáshoz. Az egymással felelő szólamok összhangzattana nem simul harmonikus egésszé, a kánon zenészei – vagyis a magára hagyott zenekar előadói, a regényszereplők – karmester, azaz a regény világából hiányzó morál, közösségi szolidaritás hiányában képtelenek az egységes hangzás megszólaltatására. A *Báró Wenckheim hazatér* a távolság regénye, a távolság formája, ahol az idegenségek kölcsönös feltételezettségi viszonya, az eltérő stílusrétegek és életvilágok együttese csak formális egységet alkot a kompozíció architektúrájában.

A regény narrációs szerkezete tulajdonképpen ezeknek az egymással falsul összezsikorduló dallamoknak-szóla-

moknak a hálózata, ami alighanem az Eszter György disszonánsra hangolt zongoráján megszólaló kakofón zeneiség struktúráképző elvvé tágítása. Az ezt imitáló regénykompozíció pedig a *Báró Wenckheim hazatér* létszemléletének is formai kódja, s egyben a mű végén bekövetkező nagy világégés oka és magyarázata. Mindennek belső tükre, önreflexív travesztiája a *Báró Wenckheim hazatér* már említett, ellenállhatatlanul mulatságos nagyjelenete, az a „vidám apokalipszis”,¹⁹⁶ amikor is a báróra várakozó tömeg az állomáson valamiféle értelmezhetetlen hangzavarrá oldva a végétélet idiotisztikus megnyilvánulásaként állítja színpadra a fogadtatás ünnepélyesnek szánt pillanatait (BWH 207). A három regény szerkezetének egymást is értelmező zenei intencionáltsága nyilván ismét csak a művek együvé tartozására figyelmeztet, s a trilógia ars poeticának beillő önmeghatározásaként juttatja eszünkbe Eszter György már idézett programját, aki ezt *Az ellenállás melankóliájában* fogalmazza meg: „mondatokat ácsolni reggeltől estig »ugyanarra a keserű melódiára«.” (EM 140)

Gyakran egyébként az sem világos rögtön, hogy éppen ki beszél, hiszen a jelzés nélkül egymást követő magánmonológok sokszor csak hosszabb idő után utalnak vissza a beszélő személyére, akinek énjét a maga köré tekerdő nyelvi palást redőzete rajzolja ki az olvasó számára. A nyelv a regényben a beszéd szüntelen megújuló totalitálásában nyeri el értelmét. Ám nemcsak az eseményvilág

¹⁹⁶ Hermann Broch: *Hofmannsthal és kora*, ford. Györfly Miklós, Budapest, Helikon, 1988, 50.

szubsztancialitása zilálódik szét a reflexivitásban, hanem az időbeliség is felfüggesztődik általa, hiszen a megszólalások nem az idő lineáris menetére csatlakoznak rá, hanem különböző szociografikus, társadalmi, kulturális, mentális, etikai terek közt létesítenek eseményszerű összefüggéseket. Ezek a terek viszont szinte szociografikus pontossággal képződnek meg a szólamok nyelvi mintázataiban: a kisszerű, hatalmaskodó politikai közeg a Polgármester monológjaiban, a korrupt, alvilági kapcsolatokon nyugvó biztonsági szervezet a Kapitány révén, a simlis, önmagát bármi haszonért gondolkodás nélkül prostituáló médiatér a Főszerkesztő és az ellenzéki újság szerkesztője szólamaiban, az üres lózungokat agresszíven szajkózó „nemzeti oldal” a Helyierők motorosainak nyelvében, az öntelt, ám üres és szervilis értelmiségi típusa a Könyvtárigazgató monológjain keresztül, vagy akár a Kádár-nosztalgia hazug emlékezetébe temetkező társadalmi vesztesek hangja a Kalauz beszélyében. Itt, általa utal a regény először a befejezés elkerülhetetlen végkifejletére: „meglátja az úr, az lesz a vége, hogy égni fog itt minden” (BWH 112).

Érdekes elbeszéléstechnikai egyezés a *Sátántangó*val, hogy míg itt a Kalauz szavai egy elkövetkezendő világegyésről adnak jóslatszerű hírt, az első regényben szintén a hermészi hírhozóként feltűnő kalauz informálja a közösséget Irimiasék érkezéséről.

A szólamok szövedéke olyan közvetítettségben rajzolja ki az egymással szorosabban-lazábban érintkező tereket, amelyben néha csak távoli, apró jelzések által válnak összekapcsolhatóvá az események. A regény elején

például szó esik a Tanár úr lányának jellegzetes, skót kockás sáljáról (BWH 22), majd a mű vége felé Marika a Kosuth téren lesz figyelmes az egyik szónok nyaka köré tekeri egyedi nyakvédőre, amelyet mintha már látott volna valahol. Ugyanitt a tömegben egy ismerősnek tűnő kabátot is észrevesz, amelyet ugyan szintén nem tud hova kapcsolni, ám a jelenet az olvasó számára felkínálja a lehetőséget a kabát viselőjének a halottnak hitt Tanár úrral történő azonosítására (amit a mellette lévő kutya jelenléte egyértelműsíthet, akinek létezéséről viszont a történet logikája szerint Marika nem tudhat), s ezzel a ki nem bontott összefüggések felismerésére, vagyis a szöveg felszíne alatt rejtőző, el nem mesélt történet megkonstruálására (BWH 404).¹⁹⁷

Egyvalami viszont alighanem mégis következetes szigorral fűzi össze, keretezi ezeket a széttartó szólamokat: a bennük felsejlő személyes sors ugyanis minden esetben megcsalatott várakozások, sikertelenül végződő tervek, kudarcba fulladó próbálkozások történetét rajzolja ki.

Nemcsak a rossz, furfangosan ügyeskedő, gonosz vagy erőszakos tervek mennek itt füstbe, hanem a legapróbb jó szándékú törekvés is rendre megbicsaklik valahol, vagy épp megkésettsége miatt fut zátonyra: a báró épp akkor határozza el, hogy visszatér a megbántott Marikához,

¹⁹⁷ A speciális ruhaneműk olvasói nyomként, mintegy mellékesen elejtett narratívaképző lehetőségként működtetett alkalmazásának poétikai stratégiája Nádas Péter könyve, a *Párhuzamos történetek* hasonló (bár e szempontból jóval konzekvensebben megvalósuló) szerkezetére emlékeztet, ahol például a berlini Tiergartenben talált holttest lehetséges beazonosításához adhat segítséget a figyelmes olvasónak a kék alsóneműre vonatkozó rövid megjegyzés.

amikor elüti a vonat, ismerősei akkor kopognak rá a szégyenében félőrült nőre, amikor az már elbujdokolt a városból. A szereplők érzelmi, egzisztenciális vagy épp szellemi vergődésének, kényszerű egy helyben toporgásának és szabadulási vágyának kicsinyítő tükre a regényben a nyomorék férfi jelenete, aki beszorulva meghibásodott kerekesszékebe, amely „olyan szerencsétlenül gurult rá, pont szemből, a kredenc melletti falra, hogy a teste egészen odalapult, mondhatni, felkenődött rá”, mindhiába próbál ismét emberi mozgást végezni: „a szája kiszáradt, a homlokát és a fél arcát felhorzsolta, mindenhol zsisbad, nem tud már se ülni, se fordulni, de még csak azt se, hogy felborítja valahogy a széket, kigurul, és elmászik az ágyhoz” (BWH 492, 494). A jelenet mint egzisztenciapéldázat nem csupán a *Báró Wenckheim hazatér* alakjainak, de gyakorlatilag Krasznahorkai minden egyes emlékezetes karakterének metaforikus szerepmoddelljeként olvasható. (És megidézi Beckett *Murphy*jének hasonló epizódját: a hintaszékéhez kötözött és felborult főszereplő komikus vergődését.)

Minthogy a regényben ábrázolt világ morális közép-pont hiányában nem vethet számot etikai kategóriákkal, a jutalmazás-büntetés metafizikai pedagógiájának illúziója értelmetlenné válik, a végzetes pusztulás semleges közömbösséggel darálja magába a létezőket. Tulajdonképpen nincs is értelme a regény világán belül megkésettsegről, csalódásról, reménytelenségről vagy kudarcról beszélni, hiszen mindezeknek nincs másik pólusuk, ahonnét nézvést ezek a kifejezések értelmet nyerhetnének. Mindez, minden alternatíva és negatív előjel nélkül

csupán: *van*. A regény világát átítató távlat- és transzcendencia-ínség gondolati megalapozása a Tanár úrhoz kötődik: „*semmiféle* Isten nincs a valóságban, bármit értsünk valóság alatt, amiben persze a mi számunkra, a gondolkodó elmék számára az lesz a legborzasztóbb, ha megértjük, hogy ez azt is jelenti, hogy minden, a teljes emberi kultúra hamis alapokra épült fel, egy hitre alapozta önmagát” (BWH 324).

A Nyugat önértését meghatározó létalapok filozófiai és kulturális igazságának nietzschei visszavonása a Tanár úr gondolatait összekapcsolja a hasonlóan radikális kultúrkritikát megfogalmazó Krasznahorkai-karakterek – így például a *Megjött Ézsaiás* Korin Györgyének – monológjaival, és a létezés középponti instanciáinak bizonyosságát kétellyel kezelő hősök – például *Az urgai fogoly* elbeszélője – gondolataival, egyszersmind ismételten nyomatékosítja Krasznahorkai középpont nélküli szerkesztettségű, saját érvényességüket minduntalan megkérdőjelező szövegeinek gondolati hátterét. Krasznahorkai prózavilágában a metafizikai és a fizikai, a fenséges és a banális, a tragikus és a komikus egyazon érem oldalaiként éppen úgy egymást kijátszva értelmezik-tükrözik egymást, amiképp a szerepek, karakterek is hasonló tükrös mintázatban ábrázolódnak. Ez az elméleti keret jelenik meg a regényen belül abban a részben, amikor a báró az alapok eltűnését megtapasztalva csalódottan észleli, hogy a városban minden valami másnak a helyén van már: „*semmi nem maradt abból a világból, amelyik itt volt [...], az állomás helyén például állomás van, az őséről elnevezett főút helyén főút, a kórház helyén kórház, a Vár helyén vár,*

a kastély helyén kastély, és folytathatná, csak hogy ezek nem ugyanazok az állomások, főutak, kórházak, várak és kastélyok, csak pont ott helyezkednek el, a régiék helyén” (BWH 331). Minden valami helyett van, ám ez a helyettség, a pótlék valamiféle szimulakrumként, a talán sosem létezett alapok elfedéseként a térkép és a terület elkülöníthetetlen eggyé olvadását – Borges *A tudomány pontosságáról* című írását emlékezetbe idézve – minden biztosnak vélt eredet megsemmisüléseként láttatja (már a telep felszámolásával induló *Sátántangó* óta az életmű meghatározó metaforájaként). Az eredeti és az azt elfedő, megsemmisítő talmi, giccses, hamis ornamentika ketősségének hasonló ellentételezésére épült a *Rombolás...* regényszerkezete is.

E személyes tragédiák matematikai összegződése elkerülhetetlenné teszi és logikusan indokolja a regény végi nagy, közös összeomlást. Az egyéni csalódástörténetek nem csupán az eleve megfosztottak, a mindig is kisemmizettek sorsát vezérlik, hanem kivétel nélkül minden figura életét irányítják. A hatalom, az erő vagy a ravaszság birtokosai éppúgy kiszolgáltatottjai a bukás, az elvétel, a beteljesületlen remények hatalmának, mint az elesettek, ráadásul ezek a bukások a legtöbbször minden pátoszt nélkülöznek, gyakran groteszk, nevetséges, tragikomikus módon zajlanak le. Az etikai kapaszkodókat és magasztos célokat nélkülöző regényvilág nem teszi lehetővé a bukás nagyszabású fenségét, csupán a kisszerű, esendő, nevetséges elhullások koreográfiáját. Ezek valami-képpen mind a regény középponti motívumából, a várakozás (a *Sátántangó*ból szintén ismerős) struktúráképző

motívumából bomlanak ki, szárazódnak egyéni várakozástörténetekké.

A gyermekkori szerelmét fél évszázad után újra látni kívánó, Argentínából hazatérő báró megérkezésének híre ugyanis közvetlen vagy közvetett módon, de mindenkinek felforgatja az életét a dél-alföldi kisvárosban. Ki-kimás módon remél előnyöket kovácsolni a dúsgazdagnak hitt férfi letelepedéséből, furfanggal, ügyeskedéssel vagy épp hivatalosnak tetsző kereteket imitálva próbál hatékony változást kicsikarni az életéből. Ebben a várakozásban egyébként jól érzékelhetően kapcsolódnak össze a regény metafizikai példázatjellegét és társadalmi reáliákat ábrázoló szálai: az Eljövételre áhító ember remények örökös megváltásvágya, a heideggeri „otthonlét” megteremtésének kísérlete, illetve a szervilis, saját alávetettségéhez mindig újabb urakat, vezéreket kereső magyar társadalom kudarcos antropológiája.

A regény poétikai ritmusában a báró érkezését előkészítő, szinte metafizikáivá duzzasztott várakozás, az illuzórikus jövő felé irányuló építkezés örömittas buzgalma – amit részben a Tanár úr kivonulása és önelttüntetése ellenpontoz – a már érintett fogadási jelenet karneváli groteszkjében tetőzik. Innentől és a báró szerencsétlen halálától kezdve a remények fokozatos elillanása, a személyes leépülések, a sorsokból történő kihátrálások mozgásirányai leltározódnak, amit a lassan, ám annál fenyegetőbben elhatalmasodó erőszak beszüremkedése és uralomra kerülése egészít ki. A tragédia ez esetben ugyanis nem Godot távolmaradásából, hanem éppenséggel a megérkezéséből következik, hiszen kiderül, hogy tőle sincs mit várni.

A *Báró Wenckheim hazatér* két alapvető szövegszervező motívuma, a (hiábavaló) várakozás, illetve a (megmagyarázhatatlan) erőszak a *Sátántangó* és *Az ellenállás...* egy-egy nagy, középponti témáját variálja és dolgozza össze. Azok a nyomasztó, majd egyre brutálisabb események ráadásul, amelyek az új regényben a végső világéggést készítik elő, részint ismerősek lehetnek az 1989-es regényből, így például a várost ellepő furcsa idegenek, a meggyalázott és meggyilkolt nők, a ledöntött és szétvert fejű szobrok, az állatok (macskák és varangyok) tömeges megjelenése az utcákon. De míg ott a tömeg és az agresszió súlyos történetfilozófiai és pszichológiai összefüggéseket is generálva épül a mű világába, jelentőségük itt éppenséggel hangsúlyos magyarázhatatlanságukban rejlik. (Ami persze szintén ismeretelméleti implikációkkal bír.)

Az ellenállás melankóliájában megjelenő, bálnát szállító óriási kamion itt riasztóan megsokszorozódik, midőn több száz tanker torlaszolja el az utcákat és a tereket, mintegy előkészítve a város teljes elszigetelődését a külvilágtól (telefonvonalak megnémulása, helyközi közlekedés leállása stb.) és megsemmisülését a „tűzrobbanás” miatt.

Feltűnnek a régebbi történetek szereplői, illetve a rájuk utaló nevek, mentalitások is: így például a *Sátántangó*-ból ismerős Horgosné vagy Halics (BWH 169, 333), s olyan más karakterek, akiknek alteregói szintén felbukkantak már valahol. Ilyen például a Tanár úr „linzert”-sütésben jeleskedő bejárónője, akivel *Az ellenállás melankóliájában* Eszter György sütésben szintén jeleskedő takarítónőjeként vagy a *Sátántangó*-ban a doktort szorgosan élelmező Kránerné alakjában találkozhattunk, de ugyaninnen

lehet ismerős a Kapitány és a Polgármester személyiségtípusa is. A két árvaházi kamasz figurája a Horgos fiút idézi a *Sátántangóból*, *Az ellenállás...* kisvárosának főutcája pedig az új regény címszereplőjének nevét viseli. Szintén izgalmas szöveggközi kapcsolatot teremt a *Sátántangó* és a *Báró Wenckheim hazatér* közt Halics Junior részeg tánca (BWH 333–334), ami az első regény nagy berúgásjelenetéből az öreg Halics hasonlóképp „osztatlan sikert arató ördögi tánclépéseit” idézi meg (st 180). Hasonló, ám egyúttal a „fikció” és a „valóság” rétegeinek átjárhatóságát is a Krasznahorkai-életműből ismerős módon jelző kapcsolódása a regénynek az a mozzanata, amelyben a város nevezetességei kapcsán szó esik „egykori nevezetes zeneiskola-igazgatónk” személyéről, aki „még egy mozifilmnek is főhőse lett” (BWH 217). Az idézett rész természetesen nem csupán *Az ellenállás melankóliájára*, de Tarr Béla *Werckmeister harmóniák* című adaptációjára is utal.

Az a variációsor, amelynek részeként a doktor és Eszter György már említett hasonlóságát az új regényben a Tanár úr figurája zárja le, valamint azok az asszociációs mezők, amelyek ezen keresztül is a tanár figurájához kapcsolódnak, tovább gazdagítják a *Báró Wenckheim hazatér* jelentéshálózatát. A bezárkózás, a társadalmi létezésről való leválás tudatosan felvállalt aszociális gesztusa, intellektuális lázadása a Csipkebokor-vadonban magát elbarikádózó Tanár úr figuráját ugyanis nem csupán e két régebbi karakterrel kapcsolja össze, hanem legalább ilyen erővel a *Herman, a vadőr* címszereplőjével is, aki a Remete-erdő sűrűjébe visszahúzódva a Tanár úrhoz hasonlóan kezd fegyveres harcot a külvilággal. A Remete

bozótosa egyébként hommage-szerűen meg is említődik a regényben (BWH 294).

A kívülállás, elszigetelődés, az önkéntes magány, a belső emigráció választása a Krasznahorkai-életmű szereplőinek minduntalan visszatérő szereplehetősége, a *Báró Wenckheim hazatér* esetében a Tanár úr térbeli elszigetelődése és a báró mentális befelé fordulása ráadásul egymás szerepvariációi is, sőt ugyanezt a személyiségmodellt ismétli az a regénybeli szakaszvezető, aki latin auktorok olvasásába temetkezik a Rendőrkapitányság alagsorában. E három karakter közt további összefüggést teremt, hogy kisebb-nagyobb mértékben mindhárom figurában a Krasznahorkai-prózából már eddig is ismerős, így *Az urgai fogoly* elbeszélőjének önjellemzéseként vagy Korin alakjában, illetve a *Rombolás...* főszereplőjének ábrázolásában felbukkanó Don Quijote-allúzió formálódik újra. Ez az áthallás legerőteljesebben a báró szerepét jellemzi persze, aki e tekintetben mindenképp a regény középponti figurája.

A regényvilág eseményeit az ő megérkezése hozza mozgásba, a történetek viszonyrendjét az ő középponti jelenléte, majd megszűnése szabályozza. A búsképű lovaghoz hasonlóan mellette is ott buzgólkodik a maga Sancho Panzája, az önmagát titkárrá emelő kisszerű szélhámos Dante személyében, aki – természetesen szigorúan önön gyarapodását szem előtt tartva – makacsul próbálja a saját illuzórikus világába temetkező bárót a realitásokhoz kapcsolni, hasonlóan például a *Rombolás...* elbeszélőjének tolmácsához. A regény transzszendenciahiányos világában ez a név sem sejtet már semmiféle

művészetbölcseleti vagy esztétikai kapcsolódást, mint például *Az urgai fogoly* szövegét sűrűn átszövő Dante-utalásai vagy a *Rombolás...* pokoljárást idéző buszutazása esetében. A Tanár úr Sancho Panzája viszont már csak egy kutya lesz, akihez azonban hosszadalmas lételméleti monológokat intéz. Ezek a monológ-jelenetek a hasonlóan néma hallgatósághoz szózatokat intéző Krasznahorkai-hősöket idézve a *Megjött Ézsaiás* és a *Háború és háború* Korin Györgyének, *A Théseus-általános* vagy a *Magánszenvedély* beszélőjének – s előreutalva a *Zsömlé odavan* főhőseinek – szerepsorába, illetve a regényekben köréjük szövődő nyelvi és egzisztenciális hiábavalóság atmoszférájába helyezik alakját.

A szembetűnő motivikus utalásokon túl a szöveg egy további átjárási lehetőséget is nyit a báró és Cervantes hőse közt. Marikával való kamaszkori, meglehetősen egyoldalú szerelme idején az ifjú báró ugyanis Turgenyevről szóló előadásokkal és levelekkel árasztotta el a lányt, s az orosz szerző említése a báróra várakozván Mariettává nemesülő Marika későbbi emlékeiben is többször előke-rül. Turgenyev erős megidézettsége általánosságban jel-zi azt a távoli poétikai rokonságot, amely összefűzheti a két szerző világát: az omladozó kúriák, egy eltűnőfélben lévő, pusztulásra ítélt életforma végpillanatait fájdalmas rezignációval rögzítő XIX. századi próza a visszavonha-tatlan pusztulás természeti képeinek elégikus listázásá-ban teremti meg rokonságát a kortárs magyar szerző mű-vének világképével.

A Tanár úr figurájával kapcsolatban, de a regény teljes világát illetően azonban lényegesebb, hogy mindemeltt

Turgenyev *Hamlet és Don Quijote* című híres előadásának, illetve esszéjének társadalomlélektani, antropológiai alapvetése is megidéződik benne. 1860-as összegző számvetésében az orosz szerző az emberi természet két alapvető s egymással ellentétes megtestesülésének látja Cervantes és Shakespeare hőseit, akiknek modern típusai népesítik be Oroszországot.¹⁹⁸ Olyan figurák, akiknek még nem jött el vagy már lejárt az idejük, azaz valami időn kívüli meddőség, cselekvésképtelenség tehetetlen hordozói. Krasznahorkai regényét hasonló módon és kizárólagos érvénnyel népesítik be ezek a minden tettükben és kezdeményezésükben bukásra ítélt Hamletek és Don Quijoték, ő azonban e társadalmi körkép széles panorámájú szemrevételezése után feleslegessé embebrekké nyilvánítva őket – a XIX. századi orosz próza egyik jellegzetes karaktertípusát és egy Turgenyev-szöveg címét ismét emlékeztetbe hozva –, a regénybeli világ apokaliptikus felszámolása, felrobbantása mellett dönt. A mű végi *Kottatár*, amely a *Sátántangó* tartalomjegyzékét helyettesítő *Táncrend* „zenei aláfestése”, s ahhoz hasonlóan a mű szerkezetére vonatkozó utalás, e totális feleslegesség jegyében listázza a regény szereplőit és tárgyait „eltűnt”-ként, illetve „megsemmisült”-ként (BWH 503–508).

A báró alakjának további gazdag rétegzettségét jelzi, hogy azokkal a régebbi Krasznahorkai-szereplőkkel is rokonságba állítható, akik – mint Estike a *Sátántangó*ból

¹⁹⁸ Ivan Szergejevics Turgenyev: *Hamlet és Don Quijote*, ford. Szölösy Klára, in Turgenyev: *Visszaemlékezések, levelek*, Budapest, Gondolat, 1965, 85–107.

vagy *Az ellenállás...* Valuskája – a szintén az orosz irodalom felől az életműbe szüremkedő „szent bolond” alakját testesítik meg.

A *Sátántangó*hoz hasonlóan ebbe a regénybe is több témahagyomány, műfajparódia vagy hommage szövődik bele: a bibliai utalásoktól Cervantesen és Turgenyeven át a romantikus-szentimentális regények (Marika és a báró románca), a posztapokaliptikus thrillerek, a társadalmi satíra, a keresés- és megváltástörténetek kifordításai, a pikareszk (Dante, a titkár szólama) derengenek át rajta. Dante alakján keresztül egyébként a kelet-európai szélhámostörténetek emblematikus figurája, Osztap Bender, a „nagy kombinátor” hasonlóképpen peches, ám igencsak esetlenné stilizált karaktere íródik újra, sőt a milliók utáni komikus hajszában konkrétan felidéződik Ilf–Petrov *Aranyborjúja* is.

Néhol klasszikus szövegek emlékezetes jelenetei jelennek fel, legtöbbször kifordított, groteszk formában. Ilyen például Marika és a báró egész város által várt nagy találkozása, a regény szentimentális történetszálának áhított csúcspontja, melynek pillanatában viszont a báró egyszerűen nem ismeri meg idős asszonnyá lett szerelmét, akinek emlékét egész életében dédelgette (BWH 237). A nő lakásában lejátszódó egyszerre kínos, tragikus és idéltelenül mulatságos jelenet az *Érzelmek iskolája* drámai epizódjának, Frédéric és a már galambbász Arnoux-né utolsó, megrázóan hamis találkozásának (ahol a regény összes reményteli várakozása, törekvése, jövőbe tekintő ábrándozása semmisül meg) hommage-a és paródiája. Flaubert regénye mindemellett az idő közönyösen romboló

erejének, szinte anyagi matériájának nagyszabású ábrázolásában is rokon Krasznahorkai művével.

Szó esett már arról, hogy a *Sátántangó* lényeges egyezéseket, poétikai és szemléleti azonosságokat mutatott Cormac McCarthy szintén 1985-ben megjelent *Véres délkörök* című regényével. McCarthy szövegének meghatározó szemléleti bázisa, amely szerint a Teremtés egy kegyetlenül gonosz démiurgosz műve, ezen keresztül kapcsolatot teremt Krasznahorkai 2016-os művével is.

A *Báró Wenckheim hazatér* regényvilága a Karmester eltávolításával nemcsak kiiktatja a középponti rendezőelvek biztonságos és harmonikusra összehangolt működését, de az autókaravánok ismétlődő megjelenésének lidérces jeleneteiben egy megmagyarázhatatlanul fenyegető, „rossz, beteg és mindenható”, halott tekintetű (BWH 181) princípium feltűnésén keresztül egy romboló erő, egy másféle rend jelenlétét is jelzi, aki egy pár soros, ám formailag mégis kiemelt, mert az összes szólam közül egyedülien kurzivált szövegrészben a létezés egyetlen uraként nevezi meg magát: „és rajtam kívül nincsen senki úr egyéb, mert sem teremtem, sem pusztító nem vagyok, mert mélyebben helyezkedem én el a létben, a megfoghatatlanban, mindörökkön-örökké” (BWH 413).

A metafizikai gonosz anyagi megjelenése Holden bíró antikrisztusi figurája mellett *Az ellenállás...* titokzatos torzszülöttjével, a romlást és rombolást előidéző Herceggel is összefüggésbe hozható, még akkor is, ha az 1989-es regény megformáltsága tudatosan bizonytalanítja el a karakter metafizikai vonatkozathatóságának lehetőségét.

Ezeknek a kifordított műfaj- és szövegfossziliáknak hol parodisztikus, hol megrendítő kavalkádja mintha egyszerre hatna a regényműfaj és a Krasznahorkai-regény világának közös felszámolása irányába. Itt kaphat még egyszer jelentőséget a regényt Cervantes művének parafrázisaként is szemlélő pillantás. Nemcsak abban a már érintett értelemben, hogy Don Quijote figurája a „felesleges ember” irodalmi őseként mint a regényvilág antropológiájának alaptípusa jelenik meg, hanem a cervantesi regényformát történelmi válságtünetként magyarázó felfogás Krasznahorkai művét illető érvényességében is.

Eszerint a spanyol mű esztétikai és létszemléleti reakció volt arra a történelmi meghatározottságra, melynek során „a lovagregény elveszítette a transzcendens létbe eresztett gyökereit, és a formák, amelyek már semmit sem tehettek immanenssé, szükségképpen elkorcsosultak”.¹⁹⁹ Krasznahorkai szövege a cervantesi világ megidézésével egy hasonló történetfilozófiai határhelyzet reflexív résztvevőjeként jeleníti meg magát. A formák kiürülésére, a művészet „transzcendens feltételeinek” megszűnésére azonban egyetlen lehetséges reakcióként az önfelszámolás tragikus nevetéssé stilizált gesztusával válaszol, melynek során mind a szétnevetett műfaji hagyomány, mind a saját regény, mind pedig maga a nevetés is önnön értelmetlenségének és feleslegességének prédájává válik.

¹⁹⁹ Lukács: i. m., 550.

XI. Térkép a jövőnek

(*A Manhattan-terv, Aprómunka egy palotáért*)

A *Báró Wenckheim hazatér* mindent felszámoló apokaliptikus komédiája után *A Manhattan-terv* és az *Aprómunka egy palotáért* ismét New Yorkba, a *Háború és háború* helyszínére helyezi cselekményét. A két új mű a *Megjött Ézsaiás* és a *Háború és háború* kapcsolatát idézi meg azzal, hogy a *Manhattan-terv* egyfajta munkanaplóként az *Aprómunka...* megírásához vezető stációkat cselekményesítve a szöveg végén ahhoz hasonlóan jelenti be az új mű születését, ahogyan a *Megjött Ézsaiás* esetén történt.

A Manhattan-terv olyan térképként, terek, útvonalak és képek dialógusaként született meg, amely nemcsak elvezetett az *Aprómunka egy palotáért* világába, hanem nagymértékben egymásba is íródik vele, ami majd a 2018-as regény felől lesz jól látható. A két szöveg együttese olyan lét- és ismeretelméleti jegyzetté áll össze, amely nem csupán az eddigi művek filozófiai és művészetelméleti állványzatát rekonstruálja, hanem Krasznahorkai egyik jellemző poétikai megoldásával e művészetbölcselet szellemében zárja el saját megismerhetősége, sőt általában a megértés reményét az olvasótól. Az *Aprómunka...* súlyos hallgatásának középpontjában, amiképp a legtöbb Krasznahorkai-írás esetében, a pusztulás

nyomasztó és megkerülhetetlen jelenvalósága, a metafizikai hajléktalanság természetrajzának művészi megmutathatósága, illetve megmutathatatlansága áll. Ennek megfelelően *A Manhattan-terv* már címében is a katasztrófa fenyegető lehetőségét sejteti, hiszen meglehetősen egyértelműen utal az atombomba kifejlesztésére életre hívott második világháborús amerikai projektekre. Történetének lineáris folyamata így ezúttal is determinisztikus előrehaladással torkollik az *Aprómunka...* tragikus zárlatába.

A legtöbb Krasznahorkai-műhöz hasonlóan *A Manhattan-terv* is kereséstörténet, ám ezúttal nem az elbeszélő terve és szándéka, hanem a véletlenek sorsszerű egymásba kapcsolódása irányítja az elbeszélőt, aki ráadásul most nem elvétí, hanem egy új regény megírásával éppen hogy beteljesíti az események logikája által diktált feladatot.

A Manhattan-terv véletlenekből összekapcsolódó inspirációs láncolata irodalmi tájbejárásra sarkallja a New York Public Library ösztöndíjas elbeszélőjét, aki Ornan Rotem fotóillusztrációinak köszönhetően ezúttal vizuálisan is egyértelműen a szerzővel, Krasznahorkai Lászlóval lesz azonosítható, míg a Herman Melville, Malcolm Lowry és Lebbeus Woods művészetét kutató-értelmező történet a Krasznahorkai-próza önértésévé allegorizálódik.

Az utolsót kivéve a fejezetek mindegyike egy sorszámozott „véletlen”, azaz olyan váratlan, ám összességükben mégis determinálnak tetsző események sorozata, amelyek fátumként jelölik ki az elbeszélő útját: mind ezt az elbeszélő egy idő után már maga sem pusztá eset-

legességnek tekinti, hanem sorsbeteljesítő jelekként értelmezi. A láncolatot beindító, véletlenszerűen kezébe kerülő Lowry-kötet, illetve a magát Melville „histérikus rajongójának” nevező brit szerző személyes sorsa kirajzolja előtte a Melville nyomait követő Lowry bolyongásának kaotikus mintázatát, azt a képet, „hogyan milyen vonalakat látnék, ha megrajzolhatnám Lowry bolyongó útvonalait Manhattanban” (MT 20–21). Egy kiállításon pedig – ismét a predesztináció jegyében – az elbeszélőt bejárati ajtókat ábrázoló fotók vezetnek el abba a terembe, ahol viszont Lebbeus Woods munkáival találkozva összeáll számára az a szerzői triptichon, amelyben Woods, Lowry és Melville művészete és személyes sorsa a katasztrófa és a pusztulás nagyszabású ábrázolásában és megélésében talál egymásra. Illetve a személyes megaláztatás, kirekesztettség közös élményében, amelyet az elbeszélő maga is megtapasztal a könyvtár „porosz elemi iskolát” idéző diktatórikus szabályrendszerében, s melyen keresztül a művészi érintettség mellett az egzisztenciális sorsközösség is összekapcsolja az elbeszélőt a művészekkel (MT 62).

A mellőzöttség, peremre szorultság megélését erősíti szembesülése azzal, hogy Bartók bronxi házán semmilyen emléktábla nem jelzi, hogy egy ideig itt élt „a huszadik század egyik legnagyobb zeneszerzője” (MT 71). A zseniális szerzők útvonalait pontosan rekonstruálva és bejárva *A Manhattan-terv* a költőelődök nyomait olvassa, értelmezi és dokumentálja: „Akkor, gondoltam, van három részes geníuszom, akiknek mind megvolt a maguk útvonala Manhattanban.” (MT 35) Ez a nyomolvasás, az

elődök útjának rekonstruálása és zárandoklatszerű bejárása a tradíció ihletett átsajátításának olyan útja, amely az elbeszélőt eljuttatja *saját* szerzői pozíciója megteremtésének, az *Aprómunka...* megírásának lehetőségéhez is.

Az elődök emlékezetének fel- és kihasználásán nyugvó térképszerű dokumentáció a hagyomány és a mindenkori szerzői megkésettség viszonyából következő alkotói lehetőségek mérlegelésének, a művészi identitás megalkotásának példázata. S miközben *A Manhattan-terv* e kreatív nyomolvasások összegzéseként formálódik a hagyomány felett győzedelmeskedő szuverén műalkotássá, egyúttal maga is az *Aprómunka...* új mintázatokba rendeződő elődszövegeként jelenik majd meg a 2018-as regényben. A műalkotás mindenkori státusát olyan értelmezésként mutatja fel, amely idővel maga is majdani értelmezések tárgyává válik.²⁰⁰ A kötet elején, az Ornnak írott rövid levélben az elbeszélő a hagyomány általi meghatározottság újabb példajaként *A Théseus-általános*-hoz hasonlóan ráadásul a történet egészét szintén Csehov *A dohányzás értalmasságáról* című művének újraértékeléseként láttatja.

Hasonló hermeneutikai sorozatba rendeződik, és szintén a másiktól való szerzői függés kikerülhetetlenségét demonstrálja *A Manhattan-terv* művészfiguráinak értelmezői láncolatba rendeződése. Melville nyomában jár Lowry, őt és Woodsot az elbeszélő követi, míg az ő nyomában Ornan Rotem jár, aki mindezt vizuálisan is

²⁰⁰ Vö. Harold Bloom: *The Western Canon*, New York–San Diego–London, Harcourt Brace & Company, 1994, 9.

dokumentálja. (E hermeneutikai lánchoz a sor végén pedig természetesen a nyomolvasó befogadó csatlakozik.)

A keresés- és értelmezéstörténetek kapcsolata ebben a műben Krasznahorkai szövegeitől eltérően azonban célba jutni látszik, s nemcsak abban az értelemben, hogy az egymásba fonódó nyomozások kompozíciója *A Manhattan-terv* címmel műalkotássá formálódik, hanem hogy mindez a következő mű sikeres megalkotásához is elvezet. „Édes Istenem, nyomon vagyok” (MT 35), rögzíti egy helyütt az elbeszélő, és a 29. oldalon valóban őt látjuk hátulról fényképezve, amint egy félhomályos lépcsőn halad felfelé a vakító világosságot árasztó kijárat felé, melynek elérését a kép ugyan nem egyértelműsítheti, csupán azt mutatja: *van* fény.²⁰¹ A fényesség felé vezető, egymást értelmező kereséstörténetek szövegkompozíciója és metaforikája Borges egyik nagyon hasonló szerkesztettséggű, egymásba tagolódó értelmezések sorából összeálló szöveget, az *Al-Mu' Taszim nyomában* című elbeszélést idézi, amelynek középponti (betét)története épp akkor végződik, amikor a keresésének végére érő diák egy ajtóhoz és az azt takaró függönyhöz ér, amely mögül valami ragyogó fény árad. Borges szövegében szintén nem tudjuk meg, mi van a függöny mögött, miből, honnan árad az a ragyogás, amint a fénykép örökkévalóságba dermesztett képe sem informál a kijáratnál felsejlő fényesség mi-benlétéről, sőt a fényre érés talán kétséges pillanatáról

²⁰¹ A kép, Krasznahorkai műveinek létszemléleti pesszimizmusát is figyelembe véve, mintha csak a „fogyni nem akaró mínusz-emeletek” reménytelenségét illusztrálná Petri György *Hogy elérjek a napsütötte sávig* című versének zárlatából.

sem. A fénymetafora Krasznahorkai írásaiban ráadásul sosem a tiszta megvilágosodás ismeretelméleti trópusa volt, hanem, ahogy például Pálnik, Korin vagy Herman esetében is, az örülettel és a halállal került összefüggésbe. *A Manhattan-terv* nyomozástörténetének az *Aprómunka...* zárlatába ívelő folyamata nem meglepő módon pedig szintén azzal végződik majd, hogy a könyvtáros boldokházába kerül, s így a fényképen felragyogó fény ezúttal is érthető lehet az út végén váró örület vizuális metaforájaként.

A Manhattan-terv befejezésében még a keresés eredményeit rögzítő optimista találati listát olvashatunk arról, hogy mi *van*: ez a fejezet mintha a *Báró Wenckheim hazatér* végén szereplő hiánykatalógus, az „eltűnt” és a „megsemmisült anyagok” felsorolását ellenpontozná. Az emlékezés klasszikusan térbeli megjelenítése a műben Manhattan kartográfiai pontossággal ábrázolt emlékhelyeinek topográfiáját rajzolja ki. A művész elődök útvonalainak pontos rekonstrukciója és bejárása a tereket kegyeleti helyekké, az emlékezés archívumaivá emeli, melyeken keresztül az elbeszélő-nyomozó múltra irányuló tudata visszaintegrálja magát az alkotásba. A múlt jeleiből kibomló emlékezés ezúttal – talán egyedülként Krasznahorkai prózájában – látszólag a jövő nyitottságáért kezeskedik, a jelent galvanizálva a majdani regény megírásának lehetőségét és szabadságát kínálja fel az emlékezés időteremtő aktusában. A térbeli nyomok szövegekhez, azok értelmezéseihez és a mindezeket vizuálisan is dokumentáló, esetenként továbbértelmező képekhez irányítanak és kapcsolódnak. A fotók rögzítik a Melville

és Lowry bolyongásait rekonstruáló elbeszélő útvonalának fontosabb helyszíneit: a kilátást Melville arrowheadi íróasztala felől, manhattani lakhelyének képét, a Bellevue Hospital épületét, ahol Lowryt kezelték, a New York Public Library tereit, az égbe nyúló épületmonstrum látképét, amely az *Aprómunka egy palotáért* kiemelt jelentőségű objektuma lesz, illetve a nyomolvasó-szerző portréit. A képek, a hozzájuk kapcsolódó filológiai magyarázatok és esztétikai elemzések, illetve az elbeszélő önmagához és nyomozásához fűződő személyes viszonyainak reprezentálása az egymás után kutató alkotókhoz hasonló értelmző viszonyt alakít ki egymással, sűrű járatokkal teli hermeneutikai labirintussá alakítva a kötetet.

A Manhattan-terv rövid művészetbölcseleti elemzései részben előrevetítik az *Aprómunka...* önértelmezésként szintén olvasható hasonló részeit. A művészi identitás perspektivikus rögzítése a hagyomány felkutatásán, az emlékezés nyomolvasó tevékenységének feltérképezésén át juttat el – ahogy az *Aprómunka...* alcíme mondja – „mások örületébe”, ahova a „bejárat” még *A Manhattan-terv* kiállításán sorjázó, ajtókat ábrázoló képsorozat felől nyílik.

Az esztétikai és létszemléleti hagyomány Melville, Lowry és Woods életművében és marginalizált szerepkoreográfiájában meglelt jelentősége az elbeszélő eddigi esztétikai és művészetbölcseleti programja felől, annak átsajátító újrahasznosításában körvonalazódik: a „mások örülete” ilyenformán „saját örületként” is megjelenik. Ez a közösségvállalás azonban mintha egy másik tradíciószál meglazulásával kapcsolódna össze: *A Manhattan-terv*

elején az elbeszélő fel akarja keresni a régi barát, Ginsberg lakását, ám azt már igen nehezen találja meg, s mikor végre rábukkan, hiábavalónak érzi ottlétét. „Allenhez semmiféle bejárat nem vezetett már.” (MT 18)

Az egyik „bejárat” bezárulása egy másik megnyílását hívja elő, ami az uralhatatlan „szabadesés” és „zuhanás” (MT 24) felé nyit kaput az elbeszélő számára, ami aztán a mű végén a következő regény szükségszerű megírásához vezet: „Elkezdtém, és leírtam, pontosan úgy, ahogy volt. És nem az lett a címe, hogy *A Manhattan-terv*, hanem az, hogy *Aprómunka egy palotáért*.” (MT 83) A két regény közt logikusan fennálló ok-okozati viszony, a következményesség időbelisége azonban az *Aprómunka...* poétikai megformáltságában eltörlődik, a szöveg visszaírja magát az előző mű szövegmintázatába. *A Manhattan-terv* térképe és az *Aprómunka...* szövegtájai fedésbe kerülnek, az eseményeket úgy írva egymásra, ahogyan ez annak idején *Az urgai fogoly* elbeszélőjének elképzelésében merült fel, illetve ahogyan a *Megjött Ézsaiás* és a *Háború és háború* kapcsolatában részint már megvalósult. Azzal a narratológiai módosítással, hogy a szerzővel azonosítható elbeszélőt az újabb mű egy, a New York Public Libraryben dolgozó „született könyvtáros” (AP 7) elbeszélői pozíciójára cseréli.

Az énéltávolítás hasonló poétikai gesztusa egyrészt ismerős lehet *A Théseus-általános* vagy a *Rombolás...* szövegvariánsai közti eltérésekből, megidézi esetleg a *Háború és háború* levéltáros-hermeneutáját, illetve a *Moby Dick* bevezetőjében idézeteket „összeállító” „Al-Segéd-Könyvtáros” figuráján keresztül Melville-hez is elvezet.

A regény önértelmező apparátusának részeként pedig annak a szerzői pozíciónak metaforája, amely az alkotás folyamatát a hagyomány szálainak összegyűjtésével, megőrzésével és átsajátításával látja megvalósíthatónak. Canetti ismert definícióját parafrazeálva nemcsak a haza, de a szerző legjobb meghatározása is a könyvtár.

A két szöveg tehát tulajdonképpen egyetlen művé áll össze, amely egyúttal saját születésének genezisést és megformáltsága művészetbölcseleti és irodalomtörténeti helyének és beágyazódásának magyarázatát is magában foglalja. Az átfedések, egymásba montírozódások sora mellérendelői hálózatokká szövi az ismétlődő motívumokat, a könyvtáros történetének mozzanatai palimpszesztiként íródnak rá *A Manhattan-terv* elbeszélőjének nyomozására. A véletlenek sorozatát ott is ugyanaz a *Lunar Caustic* indítja el, amely az *Aprómunka...* könyvtárosának érdeklődését is felkelti Lowry és Melville iránt (MT 8, AP 25).

Woods művészetével mindkét szövegben a MoMa PSi-ban ismerkedik meg az elbeszélő (MT 30, AP 9), *A Manhattan-terv*-ben felbukkanó Angelo's Shoe pedig az *Aprómunka...* könyvtárosának gyakran hangsúlyozott harántboltozat-süllyedése kapcsán nem csupán ortopédiai jelentőséget kap, de ironikusan az elődök utolérésének nehézségeit is jelzi (MT 78, AP 42). Ugyanaz a „rettenetes bürokrácia” uralkodik mindkét mű könyvtári helyszínein (MT 62, AP 41), és *A Manhattan-terv* berlini jelenetében elmesélt Lowry-anekdota is megismétlődik az újabb mű egyik szöveghelyén (MT 26, AP 75). Mindkét műben szerepel aztán Woods Third Avenue-n vásárolt

jegyzetfüzete (MT 49, AP 33) és az özvegyénél tett látogatás (MT 35, AP 76), illetve a Bartók jeltelen lakhelyéhez vezető út kitérője is (MT 71, AP 46).

Melville és Lowry életének azonos helyszínei bukkannak fel *A Manhattan-terv* és az *Aprómunka...* egyaránt „Melville-route”-ként emlegetett nyomvonalain. A művész elődök útját rekonstruáló s velük lassan azonosuló könyvtárost pedig a regény végén épp abba a Bellevue Hospitalba szállítják, melynek pszichiátriai osztályán Lowryt is kezelték. Itt válik egyértelművé, hogy a könyvtáros feljegyzése, nyomozásának visszatekintőleges dokumentációja – mint az *Az a Gagarin* elbeszélője esetében – a bolondokházában íródik: a személyes sors kataklizmáját illetően is az elődökkel azonos hagyománymintázatba illeszkedő könyvtáros itt és ezáltal válik maga is végérvényesen „szerző”-vé.

Melville, Lowry és Woods hagyományszálai a könyvtáros értelmezésében egy ízben a Szentháromság egylényegűségének metafizikai képében szövődnek össze (AP 35), fejtegetései pedig ezen a hasonlaton keresztül metafizikai kereteket is kapnak. Akárcsak a *Seiobo*-novellákban, az *Aprómunkában* kibontakozó művészetelmélet már csak az elbeszélői szerepek biográfiai visszaolvashatóságán keresztül is a Krasznahorkai-próza önjellemzésének tűnik, amelyben az alkotás létfilozófiai beágyazottságának hangsúlyozása, a művészet metafizikai szerepkörének és hermetikus elkülönülésének érzékeltetése, illetve a művész kirekesztettségének és magányának egzisztenciális szenvedéstörténete a három alkotó elemzésén keresztül saját szerepfelfogásának hagyományát és alapvetéseit

jelöli ki. Az *Aprómunka*... ezzel kapcsolatos részeiben az addigi Krasznahorkai-próza ismerős gondolatai köszönnek vissza, mintha a regény egyfajta visszatekintő, összegző önelemzést, önterápiát folytatna, melynek során ebben az esetben is saját feleslegességének, marginalitásának, tébolyának, és *ebbeli* méltóságának rögzítése történik meg. Azt olvasva, hogy a három szerző „pontosan tudta, hogy a valóság természetes nyelve a katasztrófa”, s hogy a művész kizárólag a „rombolás szerkezetével” foglalkozhat (AP 59, 61), mert „az univerzumban háború van, [...] az univerzumban nincs béke” (AP 39), nem csupán általánosságban ismerünk Krasznahorkai hanyatlástörténeteinek szemléleti alapzatára, de az utolsó idézetben *A Théséus-általános* (már említett) megfogalmazására is visszaemlékezhetünk: „a béke állapota már nem áll fenn, és azért nem, mert a háború állapota áll fenn” (TÁ 98), vagy felidéződhetnek a Herceg és Valuska ugyanezt kifejező mondatai *Az ellenállás melankóliájából*: „»a háborús emberek törvényein kívül nincsen magasabb erő«” (EM 274).

Ugyancsak az életmű önértésének megfogalmazása az a Woods művészetére vonatkozó észrevétel, amely e művészet lényegét „a katasztrófa és a rom fogalmának vadonatúj formában” történő elgondolásában ragadja meg (AP 38), ahogyan ekképp érthetőek az univerzum személtelen pusztítását, a létezés nem antropomorfizálható, mechanikusan romboló idegenségét a három alkotó világlátásán keresztül elemző gondolatok is.

A Woods apokaliptikus műveiről adott érzékletes leírásokban a képek döbbenetes nagyszerűségét jellemezve

a könyvtáros egyszersmind a Krasznahorkai-szövegekben ábrázolt világ statikáját is rögzíti: „a szétesés előtti legeslegutolsó” pillanatban látható „éppen leomló épület”, melynek „felülete már apró darabokban, de az egész még egyben” (AP 18), a hanyatlás eszkatologikus víziójának a Krasznahorkai-univerzumot jellemző összefoglalása is.

Nem csupán lételméleti, de az ebből fakadó prózapoétikai és esztétikai önjellemzésként érthetőek a fogalmi elmentéteket az univerzum idegenségével szembeszegezett emberi konstrukciókként leíró szövegrészek: „nem egy dichotómia dolgozik, nincs, nem létezik, ostobaság elmentés erőkről, egymással szemben álló oldalakról, egymást kiegészítő fogalmakban leírható valóságról beszélni, számárság jóról és rosszról, *mert minden rossz, vagy semmi nem az*” (AP 60). Mindez akár a Krasznahorkai-próza meghatározó szemléleti ívét értelmező kritika találó észrevétele is lehetne. Az idézet, különös tekintettel arra, hogy a könyvtáros kisvártatva W. H. Auden *Herman Melville* című versének a gonosz banalitását megfogalmazó sorait is hozzákapcsolja („Evil is unspectacular and always human, / And shares our bed and eats at our own table”), a pusztítás mechanikus gépezetének hétköznapiságát egyúttal oly módon jeleníti meg, hogy az nem csupán a Krasznahorkai-életmű magyarázataként válik érvényessé, de meglepően közeli kapcsolatot teremt Leszek Kołakowski *A démon metafizikai sajtókonferenciájának jegyzőkönyve* című szövegével is. Kołakowski a démon jelenvalóságát a Krasznahorkai-életműben ábrázolt romlásfolyamatok testetlen, megragadhatatlan, mechanikus morajlásával megegyezően dramatizálja. „Magában

a »rossz« szóban nincs pátosz, nincs benne semmi fenyegető vagy fennkölt. [...] A rossz éppolyan közönséges dolog, mint bármi más [...], nem lehet megmagyarázni, lehetetlen megindokolni. Csak van, mert van, mert éppoly dologi létező, mint más dolgok. [...] Mindenütt találkoznak vele, mindennap tapasztalják jelenlétét – vereségeikben és tévedéseikben, a kegyetlenségben, a halálban, az elmagányosodásban, s a beteljesületlen vágyakozásban [...], ahol ez a pusztítás maga a cél. [...] Nincs értelme ezt egy ilyen vagy amolyan erő megnyilvánulásaként magyarázni, amely erő »önmagában« ártalmatlan, vagy jó, vagy jóra fordítható lenne, vagy mintha esetleges erkölcsficam lenne, elhajlás, aberráció, szörnyűség. [...] A démon nem pusztításra éhes alany, hanem maga az éhség.”²⁰²

Az idézet utolsó mondata ráadásul mintha csak az *ÁllatVanBent* üvöltését definiálná.

Azok a fogalmi rendszerek, esztétikai ideálok, metafizikai mankók, amelyekkel a Krasznahorkai-hősök hol tragikus pátosszal, hogy mulatságos esetlenséggel, hol harcias eltökéltséggel próbálnak mindhiába szembeszegülni e pusztító éhséggel, Kołakowski írásában is nevetségesnek mutatkoznak: „Mindenre találnak magyarázatot, és annyi definíció van a kezük ügyében, ahány csak szükséges ahhoz, hogy a probléma összes változatát elintézzék. Van Freudjuk, aki beszél az erőszakvágyról és a halálösztrónról, van Jaspersük, aki az éjszaka szenvedélyét fejtegeti önöknek, van Nietzschejük és vannak pszichológusaik,

²⁰² Leszek Kołakowski: A démon metafizikai sajtókonferenciájának jegyzőkönyve, felvétellett Varsóban, 1963. december huszadikán, ford. Gömöri György, *Új Symposion*, 1977/12, 510–512.

akik megmagyarázzák a hatalom akarását. Értének hozzá, hogy miközben látszólag lemeztelenítik, elfedjék szavakkal a dolgot.”²⁰³

Kołakowski démona emellett a *Báró Wenckheim hazatér* Karmesterének regényindító szózatával szinte tökéletesen megegyező modalításban indítja előadását: „Nem hisznek már bennem, hogyne, tudok róla. Tudok róla, de nem érdekel. [...] Végtelenül, kimondhatatlanul érdektelen ez számomra. [...] Az önök hitetlenkedése nem zavarja óhajaimat, mert minden kívánságom teljesült. Nem tartom lényegesnek, hogy elismerjék létemet, nekem csak az a fontos, hogy a pusztítás műve ne gyengüljön.”²⁰⁴ A Karmester végtelenül unott, ijesztő és jegesen csikorgó szavai hasonló fenyegetéssel szólalnak meg: „nekem tulajdonképpen tökmindegy, hogy öröm-e vagy vigasztalás, vagy hogy megállapodásunkat követően maguk mit gondolnak, mit éreznek vagy tesznek, s egyáltalán, hogy részvételüknek ezt a szánalmas voltát mivel magyarázgatják majd, azaz hogy mit hazudoznak össze maguknak [...], mert én vagyok az, aki mindössze felügyel itt, én vagyok, aki nem létrehoz, csak jelen van minden hang előtt, mert én vagyok, aki Istenigazából ennek az egésznek csupán a végét várja.” (BWH 8)

Kołakowski és Krasznahorkai számára a gonosz csupán a létezés működésének rendjére és irányára történő közömbös figyelmeztetés, önmagára utaló üres, ám mindenütt megmutatkozó jel, amelyet az *Aprómunka...*

²⁰³ Uo. 510.

²⁰⁴ Uo. 509.

könyvtárosa Melville-re hivatkozva a következőképp fogalmaz meg: „*csak* az Üres Sátán létezik” (AP 61). A „Szenháromság” szakrális metaforikája így látszólag mégis fogalmi ellentétként íródik bele a személytelen pusztulásfolyamatok embertelen idegenségébe. Ehhez kapcsolható a regény egy másik bibliai vonatkozású részlete is, ahol egy hosszabb *Moby Dick*-idézetben Ahab kapitány a létezés iszonyatát ecsetelve Ábrahámot említi: „Ó fej! eleget láttál, hogy meghasítsd a planétákat, és Ábrahámól hiteltlent faragj...” (AP 54). A teológiai hasonlat Ábrahám történetének kierkegaard-i értelmezésében éppen a cselekvés abszurd erejét, a hitbe történő ugrást, a racionalitás teologikus felfüggesztését²⁰⁵ villantja fel olyan lehetőségként, amely a Krasznahorkai-szövegekben az alkotás gyakorta tematizálódó feleslegességével szegeződik szembe, magyarázatot adva a minduntalan abbamaradni vágyó, folyamatos önfelszámolásban artikulálódó Krasznahorkai-próza mégis mindig nekilendülő újramezdéseire.

Kierkegaard befolyását még szembetűnőbben mutatja a könyvtáros lejegyzésében a következő passzus szóhasználata: „Woods rajzai esetében éppen úgy, mint Melville mondatainak esetében, nincs út egy bizonyos ponton tovább a teljes megértés felé, van egy út, persze, a megértésben, de ez csak egy darabig tart, ezen csak egy darabig tudsz akadály nélkül haladni, aztán jön egy pont, ahol nincs tovább, mert ott már ugranod kellene” (AP 54).

²⁰⁵ Søren Kierkegaard: *Félelem és reszketés*, ford. Rác Péter, Budapest, Európa, 1986, 95, 96.

Ebben a keretben a Szentháromság-metaphora a minden logikának ellentmondó hit paradoxitását jelzi, amit egyébként a könyvtáros – Melville *Billy Budd*-ja kapcsán, ám Krasznahorkai elbeszélői pozíciójára nézve is érvényesen – szinte kierkegaard-i akcentusban maga is megfogalmaz: „[van] az ember céltalan méltósága, amely miatt ennek az embernek a tragédiája éppen azzal áll elő, és akkor, abban a szent pillanatban, ha szembeszáll ezzel a mindenekfölöttvaló igazsággal [hogyan tudniillik »nincs kettősség a létben«], ugyanakkor ez, a szembeszállás, a méltóságának a kulcsa is” (AP 62).

Ez keretezi a Hit Lovagjává nemesedő könyvtáros egyszerre hősie és nevetséges elképzelését az Örökké Zárva Tartó Könyvtár létrehozásáról, a tudás megőrzésének, hermetikus elkülönítésének és átmenekítésének feladatáról. A könyvtáros ugyanis egy ideális, platóni könyvtár létrehozását tervezi, amely a „létezés folyamatos katasztrófájának” idején emlékeztetőül, figyelmeztetésképp magasodna a föld fölé, a gondosan és végérvényesen befalazott ajtókon át örökre elzárva a világtól a kötetek millióit. Az erre kiszemelt, eredetileg az AT&T Telekommunikációs Központjának tervezett épület már *A Manhattan-terv* lapjain felbukkan (MT 74), ám történetbeli funkcióját, mint a Könyvtár befogadására alkalmas „Eszményi Tömb”, majd csak az *Aprómunka...* lapjain nyeri el (AP 65–67).

A saját mauzóleumaként magába záruló Tudás a kultúra végének dermesztő emlékműve, az elzárt, hallgatag tudás monumentuma, amely csupán saját létezéséről ad hírt, ám sem szerkezetéről, sem nyelvtanáról nem árul el

semmit. A hozzáférhetetlenségében demonstrálódó Tudás, a mindennapok katasztrófájának tér- és időbeli határain túlra helyezett menedék képzete a Hit Lovagjának abszurd ugrása egy irracionálisan elgondolt jövőbe, ami egyúttal azt feltételezi, van *hová és miért* átmenteni az évezredek alatt felhalmozódott tudásanyagot. Hogy van hova ugrani.

Ha vissza akarom kapni Izsákot – sugallja a könyvtáros (és számos Krasznahorkai-hős) kétségbeesett terve –, fel kell emelni a kést.

Alighanem ez a kierkegaard-i „ugrás” a mozgatója minden egyes újabb Krasznahorkai-mű születésének is, és az ebben kifejezésre jutó abszurd reménykedéssel felelnek a regények többségének halállal, pusztulással, örületbe hullással végződő zárlatai, melyek minduntalan visszavonják a cselekvés értelmébe vetett pillanatnyi reményt.

A Krasznahorkai-próza bejáratott elbeszéléstechnikai eljárásainak megfelelően a Könyvtár egyszersmind ismét az idézetekkel, allúziókkal, hivatkozásokkal, kulturális emlékekkel zsúfolt szövegépítmény kicsinyítő tükre, belső metaforája is, többek közt azt jelezve, hogy a mű – a művészet – az Örökké Zárva Tartó Könyvtárhoz és a *Seiobo*-novellák művészetábrázolásához hasonlóan elzárkózik a (sikeres) hermeneutikai kapcsolódások lehetőségétől, s egyetlen reményeként a jövőre bízva magát. Ezt próbálta megvalósítani már Korin kísérlete is az édeni kézirat digitális örökkévalóságba történő átmentésével a *Háború és háború*ban, s ahogy ott, úgy ez esetben is a Hölderlin *Visszaemlékezés (Andenken)* című versének zárósoraiban kifejezett remény („De ami marad, az csak

a költők műve”)²⁰⁶ irányítja mind a szereplők cselekedeteit, mind pedig az önmagát a Könyvtárral azonosító szöveg jövőre irányultságának vágját.

A Könyvtár és a szövegek analógiájában a könyvtáros, a dokumentátor, a feljegyzések szerzője és a Palotaőr metaforikus szerepei egyképp *A Manhattan-terv* biografikus elbeszélőjének maszkjaiként lepleződnek le.

Krasznahorkai prózájában a *Sátántangó* doktora óta bukkannak fel újra és újra a dokumentátor karakterek szerzői önarcképet formázó szerepvariációi, és az *Aprómunka...* könyvtárosa is közéjük tartozik. A lejegyzők sora a szerzői perspektívát bemérő én-maszkok próbálgatásán át annak katalógusa, honnan, milyen pozícióból *nem lehet* az eseményeket rögzíteni és/vagy értelmezni. Az emlékezetes karakterek műről műre vándorló szerepmintái pedig az egyes regényeket összeolvasható nagytörténetté formálva a szerző biográfiailag is adatolható földrajzi és intellektuális bolyongását jelenítik meg.

Korin levéltárosi munkája éppúgy „fölösleges, hisz értelmetlen” (HH 21), tehát egy magasztosabb cél érdekében lecserélhető, ahogy hozzá hasonlóan a lúdtalpas – pontosabban: harántboltozat-süllyedései – elbeszélő is a tudás metafizikai archiválására próbálja váltani érdektelennek érzett és egyre inkább elhanyagolt könyvtárosi teendőit. Az *Aprómunka...* Melville-univerzuma óhatatlanul összefüggést teremt a mű és a *Bartleby, a tollnok* világával, illetve a könyvtáros és Bartleby alakja közt. *A Manhattan-terv*ben ezt a Melville-regényt csak Ornan Rotem

²⁰⁶ Tandori Dezső fordítása.

fotókhoz írott jegyzetei említik, ám ő roppant érzékeny és jelentőségtele módon Krasznahorkai személyével hozza összefüggésbe az írnok alakját: „Bartlebyben, Melville *Bartleby, a tollnok* című elbeszélésének főhősében is volt valami ebből az áthatolhatatlanságból, amint kitekintett munkaadója irodájának ablakán, úgy tizenhat sarokra délre Warnecke erődítményétől. A 79. oldalon (és a borítón) László tekint ki a Kuratóriumi terem ablakán a New York Public Libraryben.” (MT 88)

Bartleby különös, az utóbbi évtizedekben számos teoretikus által vizsgált figurája Krasznahorkai szövegeiben hasonlóképp izgalmasan értelmeződő szerep-transzformációkon keresztül illeszkedik a magyar szerző regényvilágába. Megannyi Krasznahorkai-karakterhez hasonlóan Bartlebyhez sem rendelhető hozzá identikus társadalmi szerepkör, az írással felhagyó írnokként kilép a szociális megnyilatkozás, a társadalmi koreográfia szférájából. Szállóigévé lett válasza pedig, amellyel minden felszólítás és cselekvéskényszer elől kitér, az „I would prefer not to” („Inkább nem tenném”) folytonos ismétlődései során aggrammatikussá, hermeneutikailag értelmezhetetlen zajjá válva a nyelvi tér logikai horgonyzottságú normatíváin is kívül helyezi. Viselkedése és nyelve nem vezethető vissza sem a logikára alapozó gondolkodásra, sem a grammatika által irányított beszédre, ugyanis nem „preferál” semmit, azaz a „semmit” preferálja. A „gondolkodás visszavonása” mellett döntő Krasznahorkai-szereplők, a néma hallgatóságnak értelmezhetetlenül szónokló vagy Bartlebyhez hasonlóan a társadalmi térből elzárásra kerülő és/vagy elpusztuló Krasznahorkai-figurák mindegyike

e nem-aktivitás sem a passzivitással, sem pedig a lázadás-
sal nem azonos variációját működteti, amely függetlene-
dik a Törvénytől, és elszakad minden társadalmi közve-
títettséggel bíró céltól.

A be- és elzárkózó Herman, Eszter György, a Tanár úr
vagy a doktor és a *Zsömle odavan* Józsi bácsija karakteré-
hez hasonlóan Bartleby szintén kerüli a láthatóság szférá-
ját, szinte csak a hangja hallatszik, amelyet viszont nem
lehet társadalmi-hermeneutikai módon keretezni, kisajá-
títani, okkupálni. Bartleby beszéde transzcendálja a „ne-
met” és az „igen”,²⁰⁷ de ezt nem a megtagadás vagy az
igazodás segítségével teszi, ezzel pedig a diszkurzív elő-
írások logikáját és rituáléját kérdőjelezi meg. Mint álta-
lában Krasznahorkai szereplői, kisiklik a rendből, emi-
att Agamben egyenesen messiási szerepet tulajdonít neki:
„De ha Bartleby az új Messiás, nem azért jön, mint Jézus,
hogy megváltsa, ami volt, hanem hogy megmentse azt,
ami nem volt.”²⁰⁸ Bartleby régebben a Kézbesíthetetlen
Levelek Osztályán (Dead Letter Office) dolgozott. Mel-
ville kisregényének ez a fontos jelentésképző momentu-
ma Krasznahorkai esetében *A Thészeus-általános* postai
jelenetét, a címzett hiányában mindörökre kézbesíthe-
tetlenül maradó táviratot, illetve az azt feladni próbáló
angyalszerű nő történetét idézi fel. Bartleby maga is köz-
vetítő, néma hírnök, akinek hallgatagsága egy meg nem

²⁰⁷ Losonczi Alpár: Akarat, preferencia, ellenállás, in *Lábjegyzetek Pla-
tónhoz*, 9: *Az akarat*, szerk. Laczkó Sándor, Szeged, Pro Philosophia Sze-
gediensi Alapítvány–Magyar Filozófiai Társaság–Státus, 2011, 342.

²⁰⁸ Giorgio Agamben: Bartleby, or on Contingency, in Uő: *Potentia-
lities, Collected Essays in Philosophy*, Stanford, CA, Stanford University
Press, 1999, 270.

valósult jövőbe tartó múlt emlékét visszhangozza. Az *Este hat; néhány szabad megnyitás*ban olvashatóan „Az angyalok feladata, hogy az Isten hallgatásának értelmét a világgal közöljék” (EH 60); Bartleby, a Kézbesíthetetlen Levelek Osztályáról érkező hírnök, és a távirat feladására képtelen nő egyaránt ugyanezt az üzenetet, a közvetíthetlenség üzenetét közvetíti, és végső soron erről a hallgatósról adnak hírt Krasznahorkai regényei is.

Az „I would prefer not to” formula egyszerre tagadó és állító, elfogadó és elutasító *aktív* passzivitása a nemcselekvés lehetőségét, a nem-preferálás preferálását demonstrálja, egy eldönthetetlen szürke zónába helyezi az írnokot, amely az ő kivonulását a „tisztá ontológia birodalmába veti”.²⁰⁹

Bartleby a határátlépés olyan módozatát valósítja meg, amely ideologikusan kisajátíthatatlan lévén nem válhat a fennálló rend funkciójává, és ezzel tulajdonképpen Krasznahorkai szövegeinek egyik alapvető, a forma és a cselekmény szintjén is poétikai formát öltő problémáját oldja fel.

Alakja és a köré szövődő elemzэшalmaz nemcsak a Krasznahorkai-próza öndestruktív formaiságában ölt testet, de szereplői a Logosz és a Társadalom törvényeivel hasonlóképp szembeszegülő, önkéntes vagy kényszerkaranténba vonuló regényhősök ellenállásában is megjelenik. Amikor tehát Ornan Rotem érzékeny találattal montírozza egygé Bartleby és Krasznahorkai ablakon kitekintő alakját, e gesztussal a szerző az általa jegyzett

²⁰⁹ Losoncz: i. m, 345.

szövegek formai és jelentésintenciójában és az emlékeztető regénykarakterek figuráiban egyként megmutatkozó közös készítésre hívja fel a figyelmet:

„I would prefer not to.”

XII. Visszafelé görög (*Mindig Homérosznak*)

A *Mindig Homérosznak* utolsó oldala a kézirat 2016-os lezárását rögzíti, ami egyaránt megelőzi a *Báró Wenckheim hazatér*, *A Manhattan-terv* és az *Aprómunka egy palotáért* megjelenését is. A 2019-ben megjelent mű kiállításalanságba torkolló zárata jól illeszkedik az utóbbi regények hasonló befejezéseihöz: az *Aprómunka...* tébolyba hulló könyvtárosának sikertelen kultúramentő terve, a *Báró Wenckheim hazatér* világgéése és a *Mindig Homérosznak* radikális kultúrpeesszimizmusa tulajdonképpen egymás variációja és kiegészítője és az életmű egészét jellemző krizeológiai hangoltság újabb lenyomata. Krasznahorkai pályáján nem első kísérletként a mű többszólamú összművészeti alkotás is, a szöveg mediális regisztereit – csakúgy, mint az *ÁllatVanBent* esetében – Max Neumann képei és (QR-kódokkal hozzáférhetően) Miklós Szilveszter „érhangjai”, dobimprovizációi hozzák egymással és persze a nyelvi jelekkel reflektált dialógusba. S mivel a regény címe és alcíme szintén párbeszédre léptet Homérosz, illetve Zrínyi műveivel, a multimediális és szöveggközi összehangzások a látszólag homogén monológot szerteágazóan reflexív térbe helyezik át. A szöveg első mondata ráadásul az életművel is rögtön egy jelzett szöveggközi kapcsolódást hív elő: „Gyilkosok vannak

a nyomában, nem hattyúk, az biztos” (MH 7), kezdődik az elbeszélés, ám gyilkosok és hattyúk e látszólag zavaros párosítása a *Háború és háború* első bekezdését felidézve máris értelmet és jelentőséget kap: „*Már nem érdekel, hogy meghalok*, mondta Korin, majd hosszú csend után egy közeli bányatóra mutatott: – *azok ott hattyúk?*” (HH 7). Ez a szövegközi párbeszéd a *Mindig Homérosznak* elbeszélőjét már első megszólalásakor Korin szerepvariációjaként lépteti be a regénytérbe, s ekképp egy olvasói kódot is felkínál karakterének értelmezéséhez, sőt előrevetíti feltételezhető sorsát is a történet végén.

Nyelvi megformáltságát illetően a szöveg *Az urgai fogolytól* kezdve ismerős szuggesztív, óriás levegőjű monológ, amely akár a vele egy időben íródo *Aprómunka...* alcímét is viselhetné: „Bejárás mások örületébe”.

A *Mindig Homérosznak* egy olyan menekülés története, amelynek oka és célja elvileg ismeretlen, sőt amelynek beszélője maga sem azonosítható – legalábbis a szöveg igyekszik minden, a személyére, identitására vonatkozó karakterjegyet homályban hagyni. Csak a mű végén kapnak majd jelentőséget azok az apró, az elbeszélő jellemzésére mintegy mellékesen odavetett kifejezések, amelyek a történet során még pusztá retorikai ornamentikának tűnnek: így a „pillácskák”, a „kicsi test” vagy a mozgást leíró „kúszik, surran, csúszik” szavak sora. Másfelől viszont számos szöveghely olyan ellentmondásos karakterjegyeket kapcsol az elbeszélőhöz, amelyek mintha szándékosan lehetetlenítenék el beazonosítását. A történet végén a kerítésdrótot és az oszlopokat áttörve például egy vélhetően nagyobb test zuhan a mélybe, ami azonban

földet éréskor már csak egy patkány tetemeként azonosítódik (MH 84–85).

Hasonló zavart kelthet a meghökkentően széles, tulajdonképpen az európai tudás teljes diszciplináris skáláját magába foglaló ismeretanyag birtoklása, amelyről az elbeszélő egy helyütt számot ad (MH 16), de feltűnő az az egyezés is, amely a „térd- és combsérülés” miatt kisé sántító elbeszélőt (MH 33) a szintén sánta idegenvezetővel kapcsolja össze (MH 64). Ez a testi fogyatékoság a sánta Futaki és a harántboltozat-süllyedéses könyvtáros alakját megidézve a *Sátántangó* és az *Aprómunka...* ismeretfilozófiai regisztereit, egy metafizikai cél elérhetetlenségének a szereplő fizikai fogyatékoságával ironikusan jelzett motívumát is a szöveghez kapcsolja. Nem beszélve arról, hogy az elbeszélő és az idegenvezető testi hibája Odüsszeusszal, sőt akár Homérosszal is összefüggésbe hozza a karaktereket.

Hasonló szemantikai gazdagodást eredményező szerkezeti megoldása a regénynek a menekülő és az üldözők arctalan anonimitásának tükörszerű, a szövegben jelzett módon is megfogalmazódó egymásra vetítése: „a nem-létező Magasságos Rendből letekintve üldözésük és az ő menekülése ugyanannak a folyamatnak a két nézete csak” (MH 36). Ugyanez a behelyettesíthetőség jelenik meg az egyik szöveg és kép közötti feszült párbeszédben is. Az elbeszélő egy ízben annak a félelmének ad hangot, hogy „üldözői bekerítik majd és körbefogják végre, és a kezükben hordott román bunkókkal egyszerűen agyonverik” (MH 36), ám az erre reflektáló képen egyetlen sötét tónusú alak emeli ezt a bizonyos bunkót

a vele szemben álló, szintén foltszerűen ábrázolt tömeg felé (MH 38). A szerepek nem egyszerűen felcserélődnek, hanem azonosíthatatlanná válnak, neutralizálódnak, üldöző és üldözött ugyanazon létmechanizmus fogaskerekeiként kapaszkodnak egymásba. A látszólagos fogalmi ellentétek így az életmű poétikai megoldásaiból ismerős módon mint gondolkodásunk alapkategóriái válnak ismét érvénytelenné. Mindezek az ellentmondásosnak tűnő motívumok, tükörreflexek azonban a regény egy pontján, a *Mljet* című fejezetben magyarázatot találnak majd.

A monológ során megképződő tudat az *Aprómunka...* könyvtárához hasonlóan szintén az örület, a paranoia kétségtelen jegyeit viseli magán, hiszen minden rezdülése, a világgal való viszonyának minden aspektusa csupán saját rettegésének, menekülési stratégiáinak leképezésére, illetve e leképezésre adott reflexiói értékelésére irányul: „nem beszélt soha senkihez, csak önmagához, egy örök dialógusban volt önmagával, amelyről nem is sejtette, hogy talán túl is éli őt” (MH 27). E végeláthatatlan monológ persze számos más Krasznahorkai-karakterrel rokonságba hozza az elbeszélőt, így többek között épp az imént emlegetett Korin Györggyel. Abban azonban akár tőle, akár *A Théseus-általános* beszélőjétől különbözik, hogy míg azok egy néma, de mégiscsak jelen lévő hallgatóság előtt beszéltek, a beszédfolyam ebben az esetben hallgatóság nélkül hömpölyög. A magába záródó tudat-monoverzum ábrázolása persze mindig része volt Krasznahorkai prózai világának, ám ebben az esetben a történet kiemelt tárgya lesz: az örület itt már nem csupán a létezés egyik, ámbátor lényegi mozzanata, hanem

azonossá válik a Léttel. A *Mindig Homérosznak* nem egyszerűen a „modern tudat Odüsszeiája”,²¹⁰ az egzisztenciális fenyegetettség tébolyának és az űzöttség létformává dermedésének megfogalmazása, hanem a Krasznahorkai-próza útonlét-toposzának, illetve állandó mozgásban, valahova tartásban ábrázolt karaktereinek pszichoanalízise is. Ám az eddig valamiféle cél beteljesítésének érdekében a nyugvópontra érkezés reményében bolyongó hősökkel ellentétben ez esetben a mozgás célja cél nélküli sehova nem tartás, a mozgás örökös és kényszeres fenntartása, a *megérkezés* körmönfont elkerülése annak érdekében, hogy az üldözők ne akadjanak rá: „mióta észrevette, hogy a nyomában vannak, üldözik, [...] egyetlen eszköze maradt az életben maradásra, ha menekül – és menekülésben is marad.” (MH 14) A személyes sors, a történelem, avagy a narrációból kibontakozó események teleológiája, ami az eddigi Krasznahorkai-regények elbeszélői eljárásai során egyébként is rendre csalókanak, érvénytelennek, illuzórikusnak mutatta magát, a *Mindig Homérosznak* időben és térben is végtelenbe tartó mozgásában már sem a személyes sors, sem bármiféle megvalósítható metafizikai célképzet lehetőségeként sem merül fel. A regény ezzel Beckett *Hogy is van ez* című szövegének sárban csúszó, sehova nem tartó, csupán a lélegzetvétel zihálásának ritmusában kúszva haladó lényeit, az ott megképződő lét- és időtapasztalatot, illetve a nyelv ismétlődő mintázatokból összeálló lüktetését, sőt minden nyelvi-poétikai

²¹⁰ Darida Veronika: Menekülésregény, *Élet és Irodalom*, 2019. november 8.

különbözőségük ellenére is U. A. Boschwitz *Az utazó*-jának a Német Birodalom vasúthálózatán a túlélés érdekében folytatott céltalan és befejezhetetlen vonatozását idézi. És nem utolsósorban egy újabb intratextuális kapcsolódás eredményeképp önálló szöveggé bontja ki annak a háromtagú családnak a drámáját, akik *Az ellenállás melankóliájának* pusztításjelenetében próbálnak egyre kétségbeesettebb módon menekülni az őket módszeres szívtóssággal üldöző és becserkésző tömeg elől. Az 1989-es regény tömegábrázolásának Canetti elemzését átsajátító leírása egy helyütt fel is tűnik az elbeszélő szavaiban: „a tömeget semmi nem érdekelte, a tömegnek nem volt énje, akarata, célja vagy iránya” (MH 13). Neumann arctalan, tekintet nélküli, kihúzott szájú, folt- vagy sziluettszerű árnyfigurái akár *Az ellenállás melankóliája* rombolásfejezetének illusztrációiként is láthatóak.

Miközben a *Mindig Homérosznak* minden egyes újabb Krasznahorkai-műhöz hasonlóan egyfajta tartalomjegyzékként foglalja össze és rendezi új mintázatba az életmű védjegyeiként addig számontartott fontos Krasznahorkai-toposzokat, ez a hozott anyag egy idő után hirtelen átlényegül, és a már említett *Mljet* című fejezetben egy halványan kirajzolódó pseudo-történet körvonalait kezdi láthatóvá tenni. A menekülő itt egy idegenvezető szavait hallgatja, aki két ideges japán turistát próbál rábeszélni Kalüpszó barlangjának megtekintésére a szigeten. Szavait alátámasztandó, lelkes felolvasásba kezd az *Odüsszeiából*, különös tekintettel Odüsszeusz megmenekülésének, a nimfa fogságából történő szabadulásának, a hazatérés körülményeinek ecsetelésére. Az egyre

rémültebb turisták láttán az idegenvezető, megszakítva mindinkább eksztatikussá váló előadását „behajtotta a könyvet, a jobbjaival felemelte, megrázta egy kicsit feljűk, mintha azt akarta volna nekik szavak nélkül mondani, hogy ez itt, kérem, Homérosz, nem én beszélek, hanem maga Homérosz, értik egyáltalán?” (MH 65)

Közös sántaságukon keresztül az idegenvezető szinekdochikus viszonyba lép az elbeszélő alakjával, s így szavait a könyv egészét illető metapoétikus kódként értve a regény e kulcsmondatnak is tekinthető állítása a *Mindig Homérosz*nak teljes nyelvi terét az ókori szerző fennhatósága alá rendeli. (Itt kap ismételt jelentőséget tehát az a bizonyos, már emlegetett járáshiba.)

Ezzel együtt pedig Krasznahorkai kicsinyítő tükrökkel operáló elbeszéléstechnikájának újabb példájaként a regény meneküléstörténete az idegenvezető által Odüsszeusz hazatéréséről elmesélt részlet kifordításaként, ellentétes irányultságú és értelmű parafrázisaként láttatja magát. A regény Kalüpszó barlangjáig tartó meneküléstörténete Odüsszeusz útjának visszafelé történő lejátszásaként, kifordításaként, a saját eredetéig, vagyis a barlangnál lelt pusztulásig *visszavezető* út leírásaként, így az eposz dekonstrukciójaként válik olvashatóvá. Az eredeti eposzsal ellentétben, ahol Odüsszeusz hazatérése, otthonra találása a nimfa barlangjának elhagyásával veszi kezdetét, a regényben épp az „otthon” felszámolásával kezdődő út vezet *vissza* az eredeti kiindulóponthoz. A szöveg tehát nem csupán térbeli, de a múltba tartó időutazás is, ami a történet idővektorait is egymásnak feszíti, hiszen a menekülő vélt előrehaladása tulajdonképpen

visszafelé irányul, egymásba hajlítva a kezdetet és a véget. Az idő problémája, az emberi léptékű időszámítás megszűnése, amely formaképző elemként számos Krasznahorkai-mű részét képezi, ezúttal is a létezésről történő lekapcsolódás jele.

A regény Homérosz fennhatósága alá rendelése Giambattista Vico Homérosz-értelmezéséhez, pontosabban kultúrafelfogásához kapcsol vissza. *Az új tudomány*ban kifejtett s Krasznahorkai regényére e tekintetben lényeges befolyást gyakorló elképzelése szerint Homérosz ugyanis nem egyetlen, élő személy volt, hanem valamiféle kollektív eszme: egy olyan jelölő, amely a görögség egyetemes költői tudatát jelölte. „Homéros egy eszme volt, vagyis a görög emberek heroikus jelleme, amennyiben saját történeteiket beszélték el énekelve.”²¹¹ Ha tehát Homérosz maga volt a görögség, s valamennyi történetmondója maga volt Homérosz, ez igazolja a legendát – vélekedik Vico – Homérosz csodálatosan hosszú, közel tíz emberöltőnyi életéről: „ez a Homéros valóban élt a görög népek ajkán és emlékezetében a trójai háborútól Numa koráig, azaz négyszázhatvan esztendeig.”²¹² Vico ezzel magyarázza, hogyan születhetett meg Homérosz az érte vetélkedő városok mindegyikében: „A görög városok azért versengtek annyira Homéros bölcsőjéért, és azért állították szinte valamennyien, hogy az ő polgáruk, mert ezek a görög népek maguk voltak ez a Homéros.”²¹³

²¹¹ Giambattista Vico: *Az új tudomány*, ford. Dienes Gedeon és Szemere Samu, Budapest, Akadémiai, 1979, 500.

²¹² Uo. 501.

²¹³ Uo.

A görög kultúrán belül így csak „homérosziul” lehetett megszólalni, hiszen a *nyelv maga* volt „Homéros”. Vico számára ebből nemcsak az következik, hogy Homérosz „a többi költő atya”, és „valamennyi görög filozófia forrása”, hanem mint a „görög civilizáció megalapítója” az egész európai kultúra szimbolikus foglalata és megalkotója, szerzője is. Ugyanerre a vicói tételre építi *A halhatatlan ember* című szövegét Borges is, aki azonban saját szerzőségének, illetve általában a szerző–mű viszony kérdéskörének de- és rekonstruálására futtatja ki szellemes írását. Ám a Krasznahorkai által jegyzett műnek más a tétje: regénye nemcsak az eposz, hanem egyszersmind az európai kultúra visszavonásának, visszafejlődésének, történelmi léptékű leépülésének, majd egy patkány képében kimúló befejeződésének története is lesz. A veszélyeztetett, állandó menekülésben lévő, paranoid módon magába süppedő „lény” így egyszerre válik a pusztuló európai kultúra és annak első, Odüsszeusz emblematisztikus alakjában megfogalmazott embertípusa eltűnésének parafrázisává. Mindkét lehetőséget igazolhatja az a hosszú, csaknem egyoldalnyi felsorolás, amely e „lény” neveltetésének, tudástárának leírásából áll, s amely tulajdonképpen kultúránk és gondolkodásunk mintázatát, formakészletét jeleníti meg (MH 16).

Mindezek összefüggésében kap magyarázatot az egyébként identifikálatlan menekülő egyik sajátossága is, hogy tudniillik gyakran fohászkodik Zeuszhoz és más antik istenekhez. A regény végén a beszélő rágcslóként azonosított teteme is csak részben magyarázható a mű Kafka-allúziójához kapcsolható átváltozás-folyamattal, ami

inkább csak értelmezi, kontextualizálja a regényben kibomló „homéroszi” univerzum imént emlegetett visszavonását: a humanista kultúra enyészeté és e kultúra szimbolikus emberképének dehumanizálódása szükség-szerű kapcsolatot feltételez. Az egyéb karkai szövegnyomok, így például *A per* megidézése ebbe a jelentéshálóba szövődve gazdagítja, értelmezi tovább a regény pusztulástörténetét. A regény két olyan mondatszerkezetet is használ, amelyek a Kafka-mű bevezető és zárómondatait visszhangozzák.

A mű elején az elbeszélő egy olyan fordulattal él, amely bizvást tekinthető a Josef K. tudatán átszűrődő önértelmező gondolatként: „kimondták rá az ítéletet, amelynek tartalmával nagyon is tisztában volt, hisz hogy ok van rá, hogy ez az ítélet megszületett, nem volt kétséges előtte, csak az maradt homályban, mi ez az ok.” (MH 12) Egy későbbi fejezetben pedig így fogalmaz: „nem beszélt soha senkihez, csak önmagához, egy örök dialógusban volt önmagával, amelyről nem is sejtette, hogy talán túl is éli őt” (MH 27). Itt pedig *A per* zárólata, K. halála sejlik fel, a mondatszerkezet hasonlóságán túl összefüggést teremtve a nonhumán létbe hullás patkány-metaforájával is: „Akár egy kutya! – mondta K., s úgy érezte, szégyene talán még túléli őt.”²¹⁴ *A per* megidézése a *Mindig Homérosznak* bukás- és pusztulástörténetét így etikai, egzisztenciálfilozófiai dimenzióba is helyezi, felkínálva egy karkai magyarázatot is az elkerülhetetlen vég bekövetkeztére. A regény utolsó állatmetaforája ugyanakkor

²¹⁴ Franz Kafka: *A per*, ford. Szabó Ede, Budapest, Európa, 1968, 300.

azonos Szerb Antal *Utas és holdvilág* című regényének záróképével, és ezen az azonosságon keresztül sugall akár tágabb összefüggéseket is az 1937-es regénnyel, melynek végtelenségig lemondó konklúziója a létezést szintén a „patkányok a romok közt”²¹⁵ hasonlatával írja le. Szerb regénye maga is meneküléstörténet, a személyes és a történelmi múlt felé vezető utazás, amely elsősorban Freud *A halálösztön és az életösztönök* című metapszichológiai írásának elképzeléseit felhasználva (gyakran szövegrészeket idézve, másolva, sőt szerkezetében is érvényesítve a freudi mű logikáját) az egyén és a kultúra mélyvilágában próbálja mindhiába megtalálni a maga szabadságát, s juttatja el hőstét a most idézett rezignált, a *Mindig Homérosznak* zárlatával egyező melankolikus felismeréshez.

²¹⁵ „Élni fog ő is, mint a patkányok a romok közt. De mégis élni. És ha az ember él, akkor még mindig történhetik valami.” In Szerb Antal: *Utas és holdvilág*, Budapest, Magvető, 1964, 262.

XIII. Vissza a sötétségbe

(*Herscht 07769*)

Ahogy a filozófia története, úgy Krasznahorkai László egyre gazdagabb életműve is leírható egy önmagától való végtelen búcsúzkodás történeteként. A filozófiai gondolkodás magvát képező hierarchikus fogalompárok által termelt problémák – lét és nemlét, jó és rossz, igaz és hamis stb. – nyilvánvalóan nem enyésztek el, sőt nem is oldódtak meg, hanem a gondolkodás különböző szegleteiből küldik önmagukról – Krasznahorkai egyre teretbélyesedő prózavilágához hasonlóan – a megoldás, a válaszadás lehetőségének különösebb reménye nélkül az életjeleket.

Műveinek intonációja nem adottként, hanem interpretatív feladvánnyként hozza mozgásba filozofikus tárgyát, s egy összhangzatban feloldódó eleven eseményszerűség mozzanatává avatja. Prózájának ezért is lényeges önértelmező metaforája a zene, amely a *Herscht 07769*-ben ismét kitüntetetten fontos szerepet játszik. Bach életműve már a metafizikai harmóniából kiábránduló Eszter György számára „az önáltatás utolsó, makacs káprázata” (EM 142) volt *Az ellenállás melankóliájában*, a *Sátántangó* és a *Bárró Wenckheim hazatér* esetében a szövegek forma- és jelentésképzővé váló elemeként befolyásolta a művek szer-

kezetét, a *Mindig Homérosznak* prózai lüktetését hangzó zenévé fordítva pedig a történet megszólaltatásában játszott szerepet.

A *Herscht 07769* zenei szimbolikával összefonódó regisztere a Krasznahorkai-életműbe illeszkedve ezúttal a „semmi” és a „valami” közti fenyegetően ismeretlen sáv bemérésének (bemérhetetlenségének), valamint a művészet megváltó erejébe vetett hit (művészi erejű) megkérdőjelezésének problematikáját mozgósítja.

Az ezzel kapcsolatos bölcséleti kérdés ezúttal a főszereplő Florian Herscht révén már a regény elején, tételszerűen is megfogalmazódik, mégpedig alighanem Paul Dirac ama 1928-as egyenletének groteszk értelmezéseként, mely megjósolta az elektron antirészecskéjének, a pozitronnak a létezését, s melynek számításai szerint azért van egyáltalán maga a létezés, mert a kezdetek előtt ezek közt valamiféle egyenlőtlenség alakult ki.

Florian minderről egy ismeretterjesztő előadás-sorozat keretei közt értesül a mestereként, sőt a regényen belüli egyik apafiguraként is rajongva szeretett Adrian Köhler tanártól: „az egész mindenség azon a megmagyarázhatatlan tényen nyugszik, hogy egy zárt vákuumtérben minden 1 milliárd anyagi részecske mellett mindig 1 milliárd antianyagi részecske is keletkezik, melyek összetalálkozván kioltják egymást, de aztán egyszer csak, hogy, hogy nem, az 1 milliárd + *egyedik* anyagi részecske után nem jelenik meg az 1 milliárd + *egyedik antianyagi* részecske, és így ez az egy anyagi részecske ott marad a létezésben, vagy egyenesen ez hozza létre a létezést, mint bőség, mint felesleg, mint többlet, mint *hiba*, és ebből,

kizárólag ebből és emiatt van az egész mindenség, azaz enélkül nem lenne” (H 10).

A regény eseményeinek alakulásában ebből a felvetésből nagyon sok minden következik. A műben ábrázolt világban ugyanis a létezés mint ezen esetlegesség és „hiba” jelenik meg, mégpedig egy tübingiai kisvárosban megszorodó megmagyarázhatatlan események nyomán a mindennapok realitásába lopódzó bizonytalanság, illetve az ismert valóság fokozatos megszűnésének lassan mindent maga alá gyűrő rettenete képében.

Ezúttal tehát a kvantumfizika egy konkrét alapvetése, illetve annak félremagyarázása képezi a létszorongás regényvilágban belül kibomló kiindulópontját, míg az előző művek tárgy nélküli, megfoghatatlan szorongásélménye inkább egy sejtelmes metafizikai dimenzió jelenlétét hangsúlyozta. Ugyanakkor Florian egyik megjegyzése, amit a Dirac-tétel hallatán Köhler tanárnak mond, össze is kapcsolja és ismét a regény belső világának közös mozgatójaként láttatja fizikai és metafizikai tartományok együttesét: „Köhler úr, ha felnézek az égre, csak elfog a rémület, mert annyira védtelennek érzem az egész mindenséget, annyira védtelennek” (H 25).

A fiú szavaiból nem nehéz kihallani Pascal híres, a metafizikai magány, a horror vacui tapasztalatát megfogalmazó beismerését: a végtelen terek örök csendje retgéssel tölt el. Ugyanakkor visszautal egyúttal azokra a Krasznahorkai-szövegrészekre is, melyek – mint *Az urgai fogoly* vagy a *Csak a csillagos ég* (*Li Tai-po és az utolsó ókori kínai birodalom nyomában*) – a szintén a csillagos eget fürkésző szereplők kapcsán Kant erkölcsi világrendjének

allúzióiként értelmezhetők. A szorongás univerzális megélése Florian számára korántsem a kvantumfizika homályos világának mélyebb megértéséből fakad, hanem a létezés esetlegességének és visszafordíthatóságának – hiszen ahogy a semmiből létrejöhet valami a szimmetriasérülés miatt, miért ne indíthatna el egy újabb sérülés egy ezzel ellentétes irányú folyamatot, melynek során a valami ismét visszahanyatlik a semmi állapotába? – mulatságosan abszurd továbbgondolásából.

Ám a regényvilág eseményláncolatában e groteszk félreértés mégis véresen komoly következményeket von maga után, hiszen az „abszurd” fogalma Krasznahorkai szövegeiben többé-kevésbé a „reális”, a „mulatságos” pedig a „tragikus” szinonimája: ebben rokona például Kafkának.

Jó fél évszázaddal a *Herscht 07769* előtt egyébként Erdély Miklós egyik akciója is épp Dirac megidézésén át érzékeltette a térben és időben való elveszettség metafizikai félelmét. A *Dirac a mozipénztár előtt* talán nemcsak azért érdemes említésre, mert Erdélyen kívül alighanem kevés alkotó használta Krasznahorkai László előtt létallegóriaként az angol kvantumfizikus figuráját a magyar irodalomban, hanem mert lényeges szemléleti, sőt szövegszerű kapcsolódás is összefűzi őket. Erdély 1968-as, az IPARTERV-székházban bemutatott akciójának négy szereplője amint elmondott egy mondatot, egy lépést előrelépett, így a szereplők fokozatosan haladtak előre a kijárat irányába. Egy nagy méretű felirat és egy haladásukkal ellentétes irányú nyíl viszont „az igazság áramlásának irányá”-t jelezve a nyelv és a nyelvben foglalt emberi jelentéskonstrukciók létmagyarázatának hiábavalóságát

sugallta, amint erre a szöveg refrénszerűen visszatérő, a felmerülő lehetőségeket nyomban dekonstruáló, önmegsemmisítő „hagyjuk ezt” fordulata is hangsúlyosan utal: „4. A gondolkodást a remény táplálja tehát. 1. Hagyjuk ezt. 2. A gondolkodás a reményt táplálja tehát. 3. Hagyjuk ezt. 4. Hogy van tehát? 1. Idő és tér reménykedésünk formája tehát. 2. Ugyan, hagyjuk ezt.”²¹⁶ A nyelv világmagyarázó értelmébe vetett bizalom visszavonása, a jelentésgalaxisból való demonstratív kilépés szcenírozása – eltekintve az „igazság” koordinátáinak kijelölésétől – erősen emlékeztet Krasznahorkai prózavilágának ismeretelméleti jellegzetességeire, ám ennél konkrétabb, szinte dialogikus kapcsolatot teremt köztük a *Herscht 07769* mottója, amely mintha az Erdély-szövegre adott válasz, summázat és konklúzió lenne: „A remény hiba.”

E mottó nem egyszerűen a regény világán belül tényező létmagyarázatok, megoldási stratégiák eleve bukásra ítéltségét, de a részecskék és antirészecskék által generált fizikai-filozófiai probléma igazolásaképp a személyes életvilágok semmibe hullását is megelőlegezi. Másrészt viszont egy „hibából született” univerzum szövetében a reménykedés olyasféle „hiba” is lehet, amely váratlanul újra beleavatkozván a létezés mechanizmusába, az így megzavart folyamatok új, talán jobb irányba történő eltérítésének kiindulópontjává válhat ismét. A mottó így két ellentétes, ám egymást nem kizáró értelemmel

²¹⁶ Erdély Miklós: Dirac a mozipénztár előtt, in Uő: *Kollapszus orv.*, Párizs, Magyar Műhely, 1974, 94, lásd <https://artpool.hu/Erdely/Harom.html>, utolsó letöltés: 2023.11.16.

bír, s együttesük a Krasznahorkai-életmű építkezésének reménytelenül bizakodó mozgásirányát foglalja össze.

A regény a „miért van egyáltalán a létező, és miért nincs inkább a semmi?” heideggeri kérdését megkerülve épp az e két regiszter hártyavékony határai közt oszcilláló mozgást emeli a létezés tapasztalatának példázatává.

Florian Herscht hosszú, tulajdonképpen mulatságos levelekben hívja föl Angela Merkel figyelmét az apokalipszisre, amely „az életnek, a világnak, az univerzumnak, a Valaminek a *természetes* állapota” (H 105). A heideggeri fogalomhasználatot is idéző levelek Krasznahorkai prózavilágának vég nélküli beveződésekben sorjázódó, a mindig épp jelen lévő apokalipszis horizontját, a háború mindenkori jelenlétét szemlázó világot idézi meg. A levél-folyam tragikus abszurditása a regény világán belül alighanem a próbálkozás (bármiféle próbálkozás) feleslegességét, sőt az érvényes kérdések és válaszok illuzórikusságát jelzi. Hiábavalóságának további szimbóluma az a kései válaszlévél, amelyet hosszú idő után akkor küld végre Merkel hivatala, amikor azt Florian már nem tudja átvenni: a véglegesen zárva maradó borítékban rejlő üzenet a tudás nyelvi hozzáférhetetlenségének s ekképp a regény jelentésvilágának is belső tükre. A jelenet *A Théseus-általanos* postajelenetének inverzeképp – ott feladni, itt kézhez venni nem sikerül a küldeményt – a kommunikáció lehetetlenségének, az „üzenet” közvetíthetetlenségének újabb példázata, ismét felidézve egyúttal Melville kisregényének szimbolikus helyszínét, a Dead Letter Office-t is.

A kapcsolódás, az információközvetítés lehetősége vagy lehetetlensége további összefüggésekbe ágyazódik

a postáskisasszony szavain keresztül: „Florian, hát nem vagy képes megérteni, hogy azok ott fönt soha nem olvasnak ilyen leveleket?, mi nem jutunk el hozzájuk, tudod, ők ott fönt a magasban, és a mennyezetre mutatott, aztán a padlóra bökött, és hozzátette, mi meg idelent, érted?” (H 28)

A mondat a „lent” és a „fent” közti szakadék áthidalásának vágyát és kudarcát a mű szövedékében egyrészt a „semmi” és a „valami” közti metafizikai és fizikai kapcsolat megértésének sikertelen törekvésével hozza összefüggésbe, és ezen az áthalláson át az e világi és a transzcendens hatalom egyképp megismerhetetlen szerkezetét is összemossa. Ez az összehangzás egyúttal azonban *A kastély* talányos világát is felidézi, ahol szintén a „fent” és a „lent” anyagi és transzcendens világainak hasonlóan kibogozhatatlan viszonya kuszálja össze a regény szálait.

De egy másik erős allúzió is emlékeztet a regényben a karkai univerzumra: az a jelenet, amikor Florian elutazik Berlinbe, hogy személyesen beszéljen Merckellel, ám a Reichstag óriási, félelmetes épületénél, a *törvény kapujában* hiába próbálja elmagyarázni a rendíthetetlen kapuőrnek, hogy miért is kell feltétlen bejutnia a kancellárasszonyhoz, alighanem *A per* ismert parabolájának parafrázisa (H 90–92).

A regény egyetlen szólama sem mutat fel olyasféle bizonyosságot, amit fel lehet vagy „fel kell építeni a véletlen ellen”, ahogy Florian fogalmaz bizakodva egy Merkel kancellárral folytatott képzeletbeli párbeszédben (H 55).

Amint az Örökké Zárva Tartó Könyvtár az *Aprómun-ka egy palotáért* szövegépítményének belső tükreként

a műegész metaforája lesz, az íródó regény pedig az épülő könyvtárrá válik, úgy jeleníti itt meg magát a *Herscht 07769* regényvilágában ábrázolódó létezés determinisztikus, idegenséget mindörökre megőrző szerkezete is egy megismerhetetlen üzenetként.

Kafkához hasonlóan ugyan Krasznahorkai műveiben is a lent–fent, kint–bent térkategóriái spiritualizálódnak, és telítődnek etikai, teológiai tartalmakkal, azonban a *Herscht 07769* esetében a neonáci társaság hangsúlyos szerepeltetésén keresztül ezek bizonyos politikai értelmet is nyernek.

A megfoghatatlan metafizikai fenyegetettség Krasznahorkaitól ismerős atmoszférája általuk most ideológiai testet és arcot ölt, és a romlás *egyik* hordozójaként, az univerzális fenyegetettség *egyik* megmutatkozásaként, maszkjaként jut kitüntetett szerephez. Ám a kisváros lakóinak éppen az az egyik végzetes tévedése, hogy nem veszik észre: a Gonosz nem *csak* politikai fogalom, a rájuk leselkedő igazi veszély nem a neonáci banda, hanem az őket kitermelő mechanizmusok felől fenyegeti a közösséget. *Valaki kopog az ajtómon* (*Someone's Knocking At My Door*)²¹⁷ című rövidebb szövegében Krasznahorkai egyébként már megrajzolta a neonáci embertípus antropológiáját, ám regényeiben eddig ilyen erős jelentésképző szereppel még nem ruházta fel. Az új regény egyik legerősebb, Florian agyán a banda lepusztult lakása előtt elhaladván végigfutó gondolata a hajdani esszészöveg megrázó összefoglalója is lehetne: „szegény nácik” (H 232).

²¹⁷ *The New York Times*, 2013. január 12.

A szélsőséges banda – melynek Bossz névre hallgató főnökének dolgozik Florian mint felülettisztító, graffiti-
ket eltávolító melós – a *Báró Wenckheim hazatér* szocio-
kulturálisan és politikai nézeteiket illetően is hasonló,
ám inkább szatirikusan ábrázolt motorosainak radikáli-
sabb német variánsa, akik viszont *Az ellenállás melankó-
liájában* még éppen csak meghirdetett hatalmi program,
a TISZTA UDVAR RENDES HÁZ későbbi letétemé-
nyeseinek és kiteljesítőinek tartották magukat. A regény
egyébként is számos olyan karaktert vonultat fel, akik
Krasznahorkai eddigi szereplőinek változatai. Ezúttal a
német kisváros színpadán jelennek meg, de a mentalitá-
sok, habitusok, nyelvi formák hasonlósága alapján leg-
feltűnőbbben ismét a *Báró Wenckheim hazatér* kisváro-
si figuráira hajaznak. A *Herscht 07769* lapjain feltűnnek
persze a régebbi művek alakjai is, így például Irénke, aki
lelkesen hordja az ebédet a postára, majd később egy sen-
kit sem érdeklő városi kaktuszszepségszervezés-
ben találja meg önmagát, a *Báró Wenckheim hazatér* „lin-
zert”-sütésben jeleskedő bejárónőjének, Eszter György
takarítónőjének és a doktort élrelmező Kránernének sze-
repét ismétli.

Adrian Köhler figurája nemcsak a 2016-os regény Ta-
nár urával kínál kézenfekvő összevetést, de rajta keresztül
Eszter Györggyel is. Florian kezdeti ártatlan jósága Valus-
ka karakterének emlékét idézi, akinek Eszter György irán-
ti rajongása ráadásul szintén tükröződik Florian és Kö-
hler tanár viszonyában. De összefüggést teremt Valuska
és Florian közt a postásszerep is, hiszen Florian nem egy-
szerűen a közösség tagjai közt közvetít, hanem Valuskával

egyezően a létezés különböző dimenziói közti kommunikáció megteremtésére is elszánt kísérleteket tesz.

Az eddigi életmű emléknymoi, motívumvariációi ismét halvány átfedések szellemképszerű ismétlődéseiként íródnak a regénybe; a Krasznahorkai-prózának ez a standard narratopoétikai megoldása minden egyes újabb művet egyre gazdagabban népesít be a szövegmult kísérteteivel.

Így például a Csipkebokor-vadonban magát elbarikádoló Tanár úr és Köhler tanár magyarázat nélkül maradó, rejtélyes eltűnése nyilván egymásra vetítődik az olvasói emlékezetben.

Florian gyilkológéppé válása felidézi korábbi alteregójának belekeveredését a romboló tömegbe és kiábrándulását az égi harmóniából csakúgy, mint a létezés háborús természetének felismerését. A regény zárlatában Florian feloldódása a pusztában, az idegen, fekete ég alatt ismét visszautal a csillagos ég filozófiai vonatkozásain töprengő hajdani Krasznahorkai-karakterekre, és a létezés mechanikusan romboló, megkerülhetetlen és megismerhetetlen működését egyúttal *Az ellenállás melankóliája* hasonló értelmű zárlatával is összefüggésbe hozza.

Az orosz irodalom jóságos félnótásaihoz hasonlóan barátságos, segítőkész, ugyanakkor emberfeletti erővel bíró fiú bosszúálló sorozatgyilkossá válása nem a balzaci értelemben vett fejlődésrajz ívét követi, sorsa inkább a regényvilágot uraló „metafizikai horror” példázata. Angyalian tiszta lény, ismét Valuska hírnöki funkcióját idézően, fontos összekötő a kisváros mikroközösségének legeltérőbb hálózatainak közt, s épp e párbeszéd megteremtésében

jut fontos szerephez a mű világában Bach zenéje. Florian ezt Bach-rajongó ultrajobbos főnökétől ismeri és szereti meg, aki a kisvárosban még egy szimfonikus zenekart is létrehozva próbálja (sikertelenül) népszerűsíteni a zeneszerző életművét. Florian számára Bach zenéje a minden ízében sérülékeny, az összeomlás állandósult kockázati állapotában tengődő létezéssel szemben s a félreértelmezett Dirac-sejtés ellensúlyozásaképp a biztonságot és a kiszámítható örökérvényűséget jelenti: „Bach művészetéből egyszerűen hiányzik a ROSSZ, Bach megteremtette, és nincs, ami lerombolja, ellentétben az univerzummal, és Bach-ban nincs véletlen [...], és nem is lesz soha, többé nem merül fel semmi esetleges, semmi változás, mert Bach STABIL SZERKEZET” (H 376).

A minden pillanatban esedékes összeomlással szemben Florian számára személyes metafizikai menedéket nyújtó zene a regény értékvilágán belül a „semmi”-vel ellentétes „valami”, a „lent”-hez képest a „fent” regiszteréhez kapcsolva elvileg a remény, a megváltás, a felülemelkedés eszköze. A művészet ugyanazon csalóka megváltásillúziója jelenik meg ebben, amely a doktor íráskényszerétől a Melville-rajongó könyvtáros kultúramentő próbálkozásáig ívelően ellenpontozza a regényekben ábrázolt pusztulásfolyamatokat.

Szerepét e tekintetben tehát látszólag ez a kétpólusú rend alapozza meg, amely különböző értékvilágokat mint univerzalitásokat rendel magához, és jelöl ki valóságként.

Schopenhauer zenébölcseleti fejtegetéseire illeszkedve a *Herscht 07769* metafizikája talán szintén azért emeli

ki a zenét a művészetek közül, mert míg „ezek csak az árnyékról szólnak, a zene magáról a lényegről”.²¹⁸ A német filozófus elképzelései nemcsak e regényt, de a Krasznahorkai-próza világot általában jellemző és meghatározó zenefelfogásban is visszaköszönnek. Schopenhauer a zenét olyan jelrendszernek tekinti, amely „oly magas fokon általános nyelv, amely még mintegy a fogalmak általánosához is úgy viszonylik, mint ezek az egyes egyedi dolgokhoz”,²¹⁹ minek következtében igazi filozófiává válva „a dolgok legbenső, minden alakíságot előző magvát vagy szívét adja”.²²⁰ Ernst Bloch pedig Bach zenéjét az Isten önmagára vonatkozó tudatát érintő kategorikus rendszernek nevezve igazolja a Florian Bach-rajongásában tetten érhető metafizikai bizonyosságot. Könyvének zenefilozófiai fejezetében Bloch kiemelt szerepben tárgyalja Bach jelentőségét, egyik gondolatsora szintén érdekes párhuzamot kínál Krasznahorkai sok szálon futó, ám az elbeszélői tudat által uralt szólampozíciók egymáshoz rendelésén nyugvó narrációs eljárásával: „az ellenpont, mármint ha tökéletes horizontális átláthatóságot jelent, bizonyára [...] Bach lényege. [...] Mégis az ízekre bontás mögött Bachnál is valamifajta akarás rejtőzködik, és egy tematikus egymásután, egy kétrétegű, már magában is feszültségterhes tematika mindent előzőnlő, összefüggésgazdag áradata, egy tematikáé, mely jóval inkább találja magát ráutalttnak a harmónia – amint látható, nem valami egyszerű homofón

²¹⁸ Arthur Schopenhauer: *A világ mint akarat és képzet*, ford. Tandori Ágnes és Tandori Dezső, Budapest, Európa, 1991, 345.

²¹⁹ Uo. 351.

²²⁰ Uo. 352.

harmónia, hanem egy másik, kiválasztott, nyomatékot, a tömegével hangsúlyt adó harmónia – metszés-, forduló- és csúcspontjaira, de mindenekelőtt ritmikailag hangsúlyos fogódzóira, mint a folyamatos polifónia határozatlan koherenciájára. [...] Bach az egy szólam mestere marad, a régi egyszólamúság megkettőzője vagy megötszörözője, a dallamvonalak összeszövésének és az összeszövődés látványlag líraiatlan, lírán túli terének első mestere.²²¹

A regényvilág fogalmi ellenpólusokon át formálódó szerkezete akkor kezd fellazulni, amikor megmagyarázhatatlan és félelmetes események szivárognak be a kisváros életébe. Köhler rejtélyes eltűnése és váratlan előke-rülése, farkastámadás, erőszak, gyilkosság és gyújtogatás zilálja szét és teszi bizonytalanná a mindennapokat, és indítja el ezzel párhuzamosan a regényvilág fogalmi pilléreit alkotó tiszta kategóriák fokozatos összezsúszását is. Ezek együttes hatására az egymást addig kizáró életvilágok hirtelen gyorsasággal cserebomlásnak indulnak, az ellentétes értékszférákhoz kapcsolódó valóságok, nyelvi formák, magatartások és törekvések egymásba olvadnak, majd újabb viszonyítási mezőket alakítanak ki.

E folyamat a nyelv eseménytörténetét a történet eseményeivel összefonódva alakítja az értékek kereszteződését, kétségessé válását, határaik képlékeny újrarendeződését. A bomlás és alakulás, a nyelvi és metafizikai rend harmóniájának összezavarása a Bach-zene imént emlegetett polifonikus szerkezetére irányítja a figyelmet, ahol

²²¹ Ernst Bloch: *Az utópia szelleme. A második (1923-as) fogalmazvány átdolgozott kiadása*, ford. Mesterházi Miklós, Budapest, GondCura, 2007, 95.

a kompozíció alapjául szolgáló téma lehetőségeinek végigfuttatása a szólamkombinációkból kibomló regényszerkezet felépítésének tükrévé válik.

Az aszimmetrikus fogalmakhoz kapcsolódó értékvilágok közti kereszteződéseket számos apró, a regiszterek közti átjárhatóságra utaló jelölőkapcsolat építi fel és illusztrálja, amelyek a regény nyelvi szövetében fokról fokra zilálják össze az észlelés stabil kategóriák köré épülő rendjét. Eltérő kontextusokat kapcsol össze például a „birodalom” kifejezés Florian és a neonácik nyelvhasználatában: míg az előző Bach zenei birodalmának magasztosságáról gondolkodik, az utóbbiak a Negyedik Birodalom eljövetelet vizionálják (H 217 és 231). Szintén két értékszféra olvad össze egy pillanatra (alighanem az ideológiai protézisek egynemű agresszivitását jelezve) a balos baráti kör és az újnáci főnök azonos sörmárka iránti elkötelezettségében (H 132 és 136), de az aktivista Ringer és a Bossz ellentétes irányú ideológiai alávetettsége is szimmetrikus viszonyba kerül a disznómáj iránti közös rajongásuk hangsúlyozásával (H 146).

Hosszabb és csak a mű végére nyugvópontra jutó retorikai játék a regény világát mozgató human és prehuman közötti határok elmozdulásának érzékeltetése. A jelek rendjének végső összeomlását a történetben az a pillanat indítja el, amikor Florian rájön arra, hogy az Aral-kút felgyújtását és két ember meggyilkolását a Bossz társasága hajtotta végre, ráadásul főnöke őt kihasználva, rajta keresztül próbál hamis alibit biztosítani magának. Florian ekkor egyik pillanatról a másikra bosszúálló sorozatgyilkossá változik – „Miskin herceg szerepét átveszi, minden

szégyenkezés nélkül, Bruce Willis²²² –, és főnöke kegyetlen meggyilkolása után hajtóvadászatot indít a neonáci galeri vidéken bujkáló tagjai ellen is. A Bossz megölésével egyébként ismét határátlépés történik a szövegben, ahol az úr–szolga vagy az apa–fiú viszony hierarchiája robban szét látványosan. A személyek közötti aszimmetria hasonlóan instabil modellje egyébként Krasznahorkai több művében is izgalmasan tagolja az emberi viszonyokat, s ezen keresztül a művek mozgását. Többek mellett például Irimiás és Petrina, a Százados és Irimiás a *Sátántangóban*, Eszter György és Valuska, a Herceg és a Direktor *Az ellenállás melankóliájában*, a Báró és Dante viszonya a *Báró Wenckheim hazatérben* rendeződik ebbe a korántsem statikus, gyakran új alakzatokba is átmozduló alá-főlé rendeltségi hálózatba. A *Herscht 07769*-ben Florian és a Bossz kapcsolata egyúttal Florian és Köhler tanár édeni viszonyának is tükré, variációja, amin keresztül azonban a tanár és a neonáci figurája is rejtett kölcsönösséget mutató szemantikai terekbe helyeződik. A regény ironikus regisztereit alkotja a „kajánul ellentételező szimmetriák”²²³ hálózata, ahol az egymás ellen kijátszott értékek ütköznek és viszonylagosítják egymást: ilyen például az a jelenet, amikor a Bach-fanatikus Bossz temetésén az általa menedzselte szimfonikusok a *Yesterdayt* játsszák a megrendült gyászolóknak. (A jelenet a *Csak a csillagos ég* epizódját idézi, ahol a kínai zenekar a közönség zajos

²²² Margócsy István: A Krasznahorkai-jelenség, *Élet és Irodalom*, 2021. április 16.

²²³ Bárány Tibor: A regény: hiba, *Műút*, 2021/078, 72, lásd <https://muut.hu/archivum/36819>, utolsó letöltés: 2023.11.16.

sikerétől övezve egy másik Beatles-számot, a *Hey Jude*-ot játssza az autentikus kínai kultúrára szomjas elbeszélő legnagyobb rémületére.)

Hadjárata során Florian megnémul, pontosabban az emberekkel megszüntetett kommunikációja helyett a továbbiakban szinte kizárólag érzései és cselekedetei közvetítődnek a narrációban. Kilép abból a nyelvi rendből, amely nemcsak hordozója, de előidézője is az általa vélelmezett metafizikai deficitnek, és a zene válik egyetlen közvetítővé önmaga és a világ között. Bach zenéje az univerzum nyelve lesz számára, a létezéssel lehetséges egyetlen érdemi kommunikáció jelrendszere: „az állandóan az agyában zengő zene, Bach-nak ez a folyamatos ottléte az agyában arra utalt, hogy Bach az ő számára már inkább *személyes állapot*, vagyis hogy ő már nem hallgatja Bachot, hanem benne van Bach-ban”, hiszen „Bach akkor is szól, ha épp nem hallgatja senki, Bach állandóan mondja, és ők csak néha hallgatnak bele, de Bach szól, és szól folyamatosan” (H 375, 215).

A zene itt újabb szimbolikus tartalommal gazdagodik, amennyiben a gyilkosságokat nem pusztán aláfestve, de azokat mintegy a Lét hangjaként elősegítve, támogatva, felmagasztosítva zengi körül a leszámolássorozatot, s a metafizikai fenség, illetve a polifónia szerkezeti megjelenítése mellett egyúttal az erőszakon nyugvó igazság gyilkos világrendjének szimbolikus közvetítőjévé is válik. Eltérő jelentésrétegei a regény különböző regisztereit, szólamait, irányait alakítják ellentmondásaiban komplex képpé.

A nyelvből történő kilépéssel s a leszámolás egyre brutálisabb, thrillerbe illő folyamatával párhuzamosan

Florian alakja a regény farkas-metaforikájának az ősgermán mitológiát idéző hálózataiba szövődik, a nyelv elhagyásával természetszerűleg járó animális, prehumán létezésbe való visszahullását is érzékeltetve.

A határokon túli ismeretlen tartományokból betörő fenyegetés első baljós előjele a környék Bach-emlékhelyeinek falán feltűnő, farkasfejet ábrázoló graffitik sora volt, ami a mű elején a művészet és az erőszak, a létharmónia és a fenyegetettség értékvilágainak harcaként, az ott honost fenyegető unheimlich betörésének veszélyeként értelmeződött, ám az imént idézett, Bach zenéje által dinamizálódó gyilkolássorozat szimbolikája visszamenőlegesen módosítja jelentését. Onnan nézvést ugyanis a regény már a kezdetekkor a vég jelenlétét, a kategóriák szétesésének sejtelmét hordozza magában, a házfalakra kerülő, azokkal egygyé váló graffitik már akkor az otthonos kísértetiességet és a kísérteties otthonossá válását jelezték.

Az összeomlás utolsó jeleneteiben az eredetileg ellentétes tartományok közti különbségek összemosódása tulajdonképpen az „eredet” állapotát ismétli, hangosítja fel, ismét, mint megannyi Krasznahorkai-mű esetében, körkörösé hajlítva a regény szerkezetét.

Az erőszak lehetősége elsőképp akkor válik fizikai valósággá, amikor a környéken váratlanul előbukkanó vadállat egy békésen piknikező párra támad, s ettől kezdve a kisváros lakói a láthatatlan, ám minden bizonnyal lesben álló farkascsoportok támadásától szorongva élik mindennapjaikat. Az ember és farkas ősi együttélését taglaló ismeretterjesztő előadás a regény egy későbbi pontján

azonban már életközösségként érzékelteti és magyarázza ezt a kapcsolatot (H 291); az „állati” és „emberi” kategóriáinak keveredése pedig nyelvileg is jelzett módon elsőképp egy hasonlító szerkezetben bukkan fel, amelyben az egyik bujkáló neonáci azonosítja magát a farkasokkal (H 290). Végül a mű zárlatában aztán magát Floriant is hasonló szerepben látjuk.

A peremvidék fenyegetése, a margón túli nem-emberi váratlan betörése lakályosan berendezett világunkba talán az egyik legfontosabb tárgya Krasznahorkai életművének. A *Herscht 07769* farkas-motívuma elsőképp alighanem az *ÁllatVanBent* és *Az utolsó farkas* szöveg- emlékeit hívja elő, már csak címeik okán is.

Ez utóbbi elbeszélőjét a szöveg vége felé egy beszélgetés során valaki „utolsó farkas”-ként szólítja meg (Ufa 68), így a professzor a *Herscht 07769* végén a farkasok társaságában szintén vadállattá lényegülő Florian egyik előképeként lesz látható. Ezzel maga válik kutatása tárgyává: az elbeszélőnek az „utolsó farkas” után folyó kereséstörténete ebben az értelemben az „én” utáni nyomozás narratívájává válik. Farkasként történő azonosításával a történet szimbolikus vonatkozási rendszerében az „én” az idegen, a vad, a nyers, a perifériális becserkészésének, domesztikálásának tárgyaként s végső soron az őt megdolgozó társadalmi-hatalmi erők preparátumaként határozódik meg. S ezért a művész/művészet allegorikus képeként már emlegetett kitömött és vitrinbe zárt farkastest egyúttal általános emberi létszimbólumként is értelmeződik.

Az *ÁllatVanBent* az „angyali” és a vérengző Florian csak látszólagos kettősségére adhat előzetes „pszicho-

lógiai” magyarázatot, aki a könyvtárosnő mérvadó véleménye szerint amúgy is mindvégig ugyanaz a személy maradt: „egészen biztos volt benne, hogy az a Florian, akit ismert, és az a Florian, aki ölt, *egy és ugyanaz az ember*; Florian nem változott, minden, amit tett, halálpon-tosan abból következett, aki ő volt, és maradt” (H 418). Érdemes ezzel kapcsolatban felidézni az *ÁllatVanBent* egyik mondatát, amely a mélyben munkáló láthatatlan agresszió felszínre törését szinte az „angyali” Florianban már mindig is ugrásra kész düh láthatatlan tombolása-ként rögzíti: „itt vagyok bent, és feszülök egyre, és mindig előre, és mindig a külső irányba, és egyszer csak ki fogok törni” (ÁVB 17).

A bezártságából szabaduló, ugrásra kész romboló energia mint a tudattalan nyelve nemcsak *Az ellenállás melankóliája* pusztítás-jelenetei tömeglélektanának, de Florian regénybeli színeváltozásának magyarázataként is érvényesen értelmezhető.

A nácik levadászása közben vaddá lényegülő Florian a természetben egyre otthonosabban mozogva, „az erdőkben a fák között [...], éjjel bokrok sűrűjében vagy elhagyott külvárosi helyeken meglapulva” keresi áldozatait, míg végül „már nemcsak hogy úgy festett, mint egy ragadozó, hanem egy olyan alakot vett fel, amelyik semmiben nem emlékeztetett arra, akit a nyomozók azon a fényképen láttak” (H 330 és 366).

Az emberi attribútumait fokozatosan animálisra cserélő fiatalember alakváltozása így talán az imént említett műveknél is erősebben lesz rokonítható a *Herman, a vadőr* címadó szereplőjének hasonló átalakulásával.

A Remete-erdő sűrűjébe visszahúzódó, vadőrből vaddá változó, az elbeszélés utolsó jelenetében pedig már ijesztő, formátlan szörnyetegként láttatott Herman emberek ellen folytatott küzdelmének leírása számos tekintetben összevethető Florian leszámolás-hadjáratával. Mindkét esetben a kibillent metafizikai és személyes egyensúly (sikertelen) helyreállítási kísérletének sokszorosan kódolt, tükröztetett, reflektált allegóriáját olvassuk, melyben az egyén és a világ, a civilizáció és a kultúra, az erőszak és az igazság, a humán és a prehumán szövevényes hálójá sejlík fel a szimbolikus határátlépéseken, nyelvi-motivikus regiszterek egymás elleni kijátszásán keresztül.

A vérengzés befejeztével a mű utolsó jelenetében a talán halálosan sebesült Florian, akinek fejében mintegy varázsütésre elhallgatott a Bach-zsoltár tombolása, két vak farkas társaságában ül a folyóparton: „mind a hárman vakon és örökre”, és hallgatja, „hogy milyen nyugodtan, csilingelőn, édesen csobog a víz pár lépésnyire tőlük a tájra nehezedő kegyetlen éjszakában.” (H 424)

E regény végi *istenek alkonya* a nyelvnélküliség mellett most már a vaksággal is összefüggésbe hozott, alig emberi állapotában csak a pusztaság természet hangzását érzékelő Florian a metafizikai sötétség „kegyetlen” éjszakájában búcsúztatja el.

A mű ugyanolyan ismeretlen tartományba kormányozza főhősét, ahonnan az származik, hiszen az árvaházban nevelkedett Florian eredete, múltja éppúgy homályba vész – beavatástörténete innen nézvést Caspar Hauser talányos sorsát idézi meg –, ahogy az utolsó jelenet hasonlóképp meghatározhatatlan világában enyészik

el jövője is. A regényforma ezúttal sem juttatja nyugvópontra a regényvilág eseményeit, fenntartja a káosz, a bizonytalanság állapotát, ahogyan a *Sátántangó* önmagába visszahajló szerkezetétől kezdődően ezt a Krasznahorkai-szövegek formai megoldásainak többsége teszi. Ebben a folyamatosan fenntartott formai nyugtalanságban a szövegek alapvető létszemléleti és ismeretelméleti anarchizmusa ölt testet, ahogy hasonlóan tartja radikális mozgásban az életművet a motívum- és szerepvariációk, poétikai mintázatok szövegről szövegre történő vándoroltatása is. Az újra felidézett, más kontextusba állított poétikai töredékek mozgatása a homogenizáló „bevett” olvasattal az életmű komfortos kisajátíthatóságával szembeni provokáció technikája, amely saját rendjét és békéjét utólagosan megbontva szegül szembe az interpretációs erőszak uralmával.

XIV. Kilépés az időből

(*Zsömle odavan*)

Mint a *Sátántangó*tól kezdődően számos esetben, Krasznahorkai legújabb regénye egy társadalomkritikai szatíra köntösében ismét az időt teszi műve láthatatlan főszereplőjévé. Olyan világot mutat be, amelyben az Időről és a Történelemről történő lekapcsolódás a megélt jelent valamiféle zárvánnyá kocsonyásítja, amely azonban épp anakronizmusából és elszigeteltségéből kovácsol erényt.

Az első regényhez vagy a *Báró Wenckheim hazatér*hez hasonlóan a hamis illúziók, a saját történethez kapcsolódás makacs rögeszméje ezúttal is egy irracionális valóságsszükséglet kielégítésének s tágabb értelemben egy perifériára szoruló, az időből és a történelemből kihulló társadalomnak a kudarcaként ábrázolódik a műben. Ám a 2016-os regény széles panorámájú, fergeteges karneváli társadalomszatírájához képest a *Zsömle odavan* szűkebb társadalmi metszetre fókuszál a főszereplő köré csoportosuló, szinte törzsi jellegű szubkultúra nyelv-, történelem- és társadalomszemléletének bemutatásával. Krasznahorkai életműve mindig is tudatosan játszott a fiktív és a valóságos elbeszélői regiszterek egymásba oldásával, ez esetben azonban a hihetőség és a hasonlóság csalóka effektusai az eddigieknél talán erősebben érhetők tetten a szövegben.

A mű központi alakja ugyanis az önmagát legitim magyar királynak képzelő 91 éves Kada Józsi bácsi – „Árpád-házi Kada Józsi bácsi” (ZSO 41) –, akinek pontosan beazonosítható mintája az utolsó Árpád-házi uralkodóként a kétezres évek elején a bulvármédiában elhíresült egri nyugdíjas, Daka József volt.

Az ő történetei tűnnek fel a regénybeli Kada életrajzi meséiben: Dzsingisz kánig visszavezetett családfája (ZSO 28), gyerekkori barátsága Johnny Weissmüllerrel (ZSO 74), Szeleczy Zitával folytatott heves és titkos szerelmi viszonya (ZSO 25), kapcsolata Horthyval, megkoronázása 1944-ben (ZSO 62), Szolnok lakosságának megmentése a bombázásokkor (ZSO 36), az angol királynőtől kapott Nemzetközi Szent György Lovagrend kardja (ZSO 14), sőt családjával való pereskedése is (ZSO 42, 101–106) mind-mind Daka meglepő és a média által annak idején széles körben kivisszhangosított interjúiból, nyilatkozataiból átemelt „tény”. Ahogyan a regénybeli Kada háborús sérülése, a koponyáját felsértő repeszdarab nyomán keletkezett sebhely is jól látható az interjúkat adó Daka József homlokán, aki legismertebb interjújában éppen úgy a konyhában, a tűzhely előtt kávézgatva mesélt, amiképp a regényben is a sparthert és a konyha tölti be a tér középponti helyét.

Tovább erősíti a referencialitás érzetét, hogy a köré csoportosuló, őt trónra segíteni próbáló „monarchisták” olyan valós szervezetekkel ápolnak kapcsolatot, mint a királyság visszaállítását nemrégiben valóban követelő Honfoglalás 2000 nevű szervezet (ZSO 134) vagy a baljós nevet viselő szélsőjobbos Magyarok Nyilai (ZSO 20)

szövetsége. De a legmagasabb körökig nyúló kapcsolataik leírásakor sem nehéz a „Mákosbajszos”, „igaz magyar ember”-ként emlegetett házelnököt (ZSO 34) beazonosítani e jellemzések nyomán, vagy kapcsolatot találni a regény világán belül rendre csak „az az Orbán”-ként említett miniszterelnök és a valóságunkban jelenleg hatalmat gyakorló politikus közt (ZSO 30, 72, 139, 208).

Ám ezek az egyezések a szöveg autonóm világában tulajdonképpen elvesztik jelentőségüket, és a fikció a saját törvényszerűségei igájába szorítva okkupálja a „valóságot”. A mű világában megképződő Magyarország nem a realitás abszurd kifordításának művészi produktuma, hanem annak esszenciális megformálása: az *itt-lét* korántsem heideggeri, hanem társadalmi, szociografikus és mentalitásmintázatának olyan ábrázolása, amely ezúttal is a valóságnak nevezett komplex fikció irracionálisát érzékeltetve mossa el a fogalmak közti ellentétet.

A valóság és a képzelet közötti átjárások azokban a narratív vágásokban is tetten érhetőek, amelyek a szöveg látszólagos folyamatosságát megtörve a regényvilág valóságát a fikcionalitás további különböző regisztereibe csúsztatják.

Így rögtön a történet elején, a sparhertben kialvó lángok mellett merengő Józsi bácsi gondolatai arról, hogy egészsége érdekében jelentősebb sétákat kellene tennie a természetben (ZSO 9), szó szerint ismétlődnek majd meg a kapu előtt épp akkor feltűnő látogatói szájából (ZSO 21). Ez a narrációs megoldás nemcsak a valóságsszintek és a regényidő megzavarását eredményezi, de lehetőséget kínál a Józsi bácsit trónra emelni kívánó csoport érkezését

s ekképp az ebből kibomló történet egészét a tűz mellett ábrázoló férfi fantáziaszüleményeként érteni. A regény talán csak egy nagyon magányos, tulajdonképpen csupán Zsömle nevű kutyaival kapcsolatot tartó öregember sérült tudatának színpadán játszódó előadás, amely a kortárs magyar valóság mozaikdarabkáiból rendezi össze cselekményét.

Hasonló váltás, a regényen belüli valóságszintek további elmozdulása érezhető a Józsi bácsi képzeletében a TEK rajtaütéseként érzékelt stroke-roham jelenete során, mely után első ízben az Országgyűlési Hivatal titkársága hívja őt telefonon egy magas szintű látogatás megszervezésének ügyében (ZSO 125). Az érelzáródás után következő abszurd telefonbeszélgetés s az ezt követő találkozót az Országházban az „Elnök Úr Különleges Megbízottjával” (ZSO 134) talán ismét Józsi bácsi egyre kontrollálatlanabbá váló tudatának szüleménye, amit a telefonbeszélgetés egyik motívuma is alátámasztani látszik. Az Országgyűlési Hivatal titkárságáról bejelentkező hölgy ugyanis első körben elnézést kér azért a „tiszteletlen hangú” e-mailért, amellyel előzőleg találkozási hívták Józsi bácsit, ám azt – mint mentegetőzésképp elmeséli – az MI-vel írták, és ellenőrzés nélkül küldték el. Márpedig közvetlen a stroke előtt Józsi bácsi az egyik televíziócsatornán éppen a mesterséges intelligenciáról szóló műsort nézett (ZSO 123), ami valószínűsíti, hogy az ezt követő jelenetsor csupán ezekből az emlékfoslányokból építkező képzelgés, egy mindegyre uralhatatlanabbá váló elme valóságdarabkákat összebarkácsoló fantazmagóriája. Amikor a második stroke után aztán „valóban”

a TEK kommandósai ütnek rajta a királyon, a jelenet leírása szöveghűen ismétli meg az első összeomlás kapcsán még csak a roham metaforikus leírásaként értett támadást (ZSO 123–124). Az egymást nyelviileg tükröző részek ismét a valóság és a fikció mibenlétét bizonytalanítják el, egymáshoz kapcsolva egyúttal a betegség és a társadalmi valóság regisztereit is.

Az államellenes összeesküvéssel vádolt Józsi bácsi először kórházban, majd bírósági tárgyaláson, végül pedig – beszámíthatatlannak nyilvánítva – a Lipóton találja magát. Ez a jelenet ismét egyszerre erősíti meg és játssza ki a valóságvonatkozások felé irányuló olvasói várakozásokat, hiszen Magyarország legismertebb idegszanatóriumát a történet idején már réges-rég bezárták.²²⁴ Tovább bonyolítja a valóságszerű olvasat nehézségeit a Józsi bácsi követői közt már az első látogatás során megjelenő Krasznahorkai László nevű dalnok, aki ugyan „szépen énekelt, bár néha egy kicsit hamisan” (ZSO 51).

A biografikus szerző neve már több régebbi regényben is feltűnt (majd törlődött), a karakterek és a szerzői identitás – ahogy a referencialitás és a fikció – közti játék az életmű gazdag ismeretfilozófiai kérdéseket mozgóató hatarátlépés-problematikájának mindig is fontos eleme volt.

Ám a *Zsömle odavan* a szerzői névhez tapadó előzetes olvasói várakozások ironikus kifordításaképp annak regénybeli viselőjéhez ezúttal többek közt Wass Albert-versek megzenésítését, a *Szép vagy, gyönyörű vagy*,

²²⁴ A kortárs prózában legutóbb Spiró György 2017-es *Kőbékájában* jutott fontos szerephez a mű megjelenésekor már szintén bezárt intézet.

Magyarország pengetését vagy a *Székely himnusz* szívéhez szóló előadását rendeli, s olyan irodalomtanárként jellemzi, aki Arany János mellett Mécs Lászlóért és Jókai Annáért rajong, s aki saját életét ráadásul egy rock-operában szeretné hatásosan feldolgozni (ZSO 211). Ábrázolásának ironikus, avagy valóságghű értelmezése tehát annak függvénye, hogy az azonos tulajdonnevet viselő biografikus szerzőhöz kapcsolódó előzetes olvasói tudás miképp fűződik hozzá a regényfigura jellemzésére használt kondíciókhoz.

Az eddigi figuráktól eltérően az itt felbukkanó „Krasznahorkai” a regény világán belül már nem Don Quijote-i, pláne nem profetikus hős; a mű összes többi szereplőjéhez hasonlóan az ő alakja is nélkülözi a heroizmust és a tragédiát, a pátoszt és a komikumot.

Maga is részévé válik annak a világnak, amelynek dalnoka lett.

A valóságillúziót megbolygató jelentéslehetőségek itt éppúgy a referencialitás és a fikcionalitás lebegtetését szolgálják, mint a Lipóton játszódó szövegrész hasonlóképp elbizonytalanító fejezete. A referenciális kódok megnyugtatónak tetsző horgonyai miatt a beteg tudat megbomlott működéséből kirajzolódó világ az olvasó számára azonban mégis könnyedén beazonosítható, s igencsak ismerősnek tűnő társadalomrajzként is olvasható, s ilyenformán a regény kompozíciójában a „realitás” és a hagymázás abszurdítás infantilizmusa voltaképpen azonossá válik.

Ahogy erről már szó esett, a regény ironikus hangfekvését ezúttal nem a karakterábrázolás humora és az eltérő

értékvilágok, szólamregiszterek ütköztetése teremti meg elsősorban, hanem a nyelvi imitáció gesztusa. Ez azonban mégiscsak az eltérő érték- és kultúrapreferenciákra játszik rá, hiszen egy olyan előzetes befogadói pozíciót igényel, amely kulturális értelemben konfrontatív módon viszonyul a regényben ábrázolt világ szellemiségéhez.

Ha a regény története talán csak Józsi bácsi mindinkább beszűkülő elméjének fantáziaképeiből előhőmpölygő vízió is, mégis a megélt valóságtapasztalatok gyakran szociografikusan is bemutatott törmelékeiből alkotja meg a maga valóságát. A regény Árpád-házi Kada József történetét szélesebb társadalmi összefüggések közé helyezi, és a provincialitás, a *vidék filozófiájának* olyan szellemiségét és létkörülményeit érzékelteti, amelyek miatt Józsi bácsi lázálmait nem elszigetelt jelenségént, hanem egy beteg társadalom szomorú tüneteként mutatja be.

A regény így a *Sátántangó*, *Az ellenállás melankóliája*, a *Báró Wenckheim hazatér* vagy a *Herscht 07769* világábrázolásához kapcsolódva a szétesést, az összeomlást, az illúziók végét ismét társadalmi diagnózisként jeleníti meg.

Ebben az értelemben a *Zsömle odavan* középponti metaforája kétségtávol a *betegség*, amely szervi bajként és egy társadalom kórképeként mosódik össze a műben, egyszerre mutatva hihetetlennek azt, ami van, és valóságosnak az abszurdot.

A regényben felsejlő mentalitások egy időn kívüli mitikus tudat tapasztalatvilágából merítkeznek, s így megtagadják az időt. Az idő kiüresedése, önmagába zárulása Krasznahorkai eddigi szövegformálásától eltérően ezúttal tehát nem elsősorban a forma és a szerkezet látványos

játékának köszönhetően válik a szöveg tárgyává és anyagává, hanem az ábrázolt világ léttapasztalataként formálódik meg.

A szereplők zártságra törekvő szelleme a történelemmel való meg-nem-felelés értelmében kapcsolódik a múlt-hoz, s egy olyan történelem megteremtésére tör, amelynek beteljesedése egyúttal az Idő végét jelentené. A Józsi bácsi történeteit eleinte kétkedéssel fogadó, majd a pszeudo-uralkodó feltétlen hívéül szegődő történész *jövőre* irányuló programjához tartozik például „a Vérszerződés, a Szent István-féle iratok érvényességének helyrehozatala, valamint az Aranybulla feledésbe ment jelentőségének visszaállítása, illetve a további törvények, mint különösképpen a Pragmatica Sanctio, illetve az 1790/91. évi X. törvénycikk, valamint az 1848–49-es törvények ide vonatkozó részeinek leghatározottabb megsemmisítése” (ZSO 30–31).

Józsi bácsi ugyanebben a szellemben hajlítja múlttá a kíváncsú jövőt, amelyben csak „az ősapáink világába” visszavezető programpontok, a „pallosjog és a botütés hagyományos büntető formái”-nak és „az udvari tisztségviselő”-nek a visszaállítása, valamint az „íjászat, lovaglás, néptánc, harci játékok” állami feladatvállalásként végzett kulturális munkája (ZSO 187) mellett lenne garantálva „a nemzeti azonosság fenntartása, elősegítése és megvédése, valamint az ország egységének és büszkeségének, stabilitásának és az állandóság folyamatosságának a biztosítása” (ZSO 188–189). Az átfogó szellemi hatalomként, valamiféle felettes énként irányító mítosz minduntalan arra figyelmezteti a szereplőket, hogy elfelejtette őket

a történelem, cserébe viszont – amint a monarchisták jövővíziói jelzik – most ők felejtik el azt, ám épp e felejtésből próbálnak sorsot kovácsolni maguknak. Az általuk használt nyelv olyan naponta olvasható és hallható mondatok, frazémák, történelem- és személyiségmodellek múltra irányuló sémáiból épül fel, melyek a karakterisztikus imitáció optikájában fedik fel valódi ürességüket, banalitásukat és abszurdításukat.

A regény szereplőinek nyelvét e mitikus múltba záródás valamiféle nemzeti múzeummá formálja, amelyben csak a már ismertre lehet minduntalan ráismerni, és amely így folyamatos önigazolással szolgálva képes lelkesíteni használóit. A „Szűzanya országa” (ZSO 83), a „vérzivataros magyar történelem” (ZSO 55), „az erkölcsi jó törvénye” (ZSO 188), „az erkölcsök visszaállítása” (ZSO 99), az „ősi jog” (ZSO 31) és a hozzájuk hasonló, a szereplők nyelvi szöveget kárpitosgombokként összefogó és súlypontoszó gyakori frazémák ódon, szinte templomi pátosza ugyanazt a múltat akarja konzerválni a nyelvben, amit történelmi programjuk az időben.

A karakterek idő elleni lázadása egyben a nyelv elleni küzdelemmé lesz, melynek során az organikus változás időbeli médiumaként ellenséggé váló nyelv szinte áldozatként hibernálódik a beszédben. Ezért nemesedik fétissé a szereplők megnyilvánulásaiban a főnév, amely a maga statikusságával már eleve valami időnkívüliséget sugall. A regény írásképe ezt azzal hangsúlyozza, hogy a különösen jelentékenynek vélt, igazán mélynek tekintett tartalommal bíró szavakat nagy kezdőbetűvel írva jelzi kijelzésük áhítatos akusztikáját, mintegy kiemelve azokat

a nyelv múltékony áradásából, s valamiféle magasztos örökkévalósággal ruházva fel őket.

Így oldódik ki az időből többek közt a „Szent Föld” (ZSO 26), „Szent Ország” (ZSO 83), a „Szent Magyar Föld” (ZSO 208), sőt a „Nemzeti Haza” (ZSO 128) vagy épp a „Magyar Jövő” (ZSO 43) s a hozzájuk hasonló kifejezések egész sora, amelyek időtlenséget sugalló méltósága a beszélőt a birtokolni akart misztikához, a visszaszerzeni vágyott szellemiséghez juttatja el.

Ezt a múltba révedést rögzítik a monarchisták kulturális identitását leíró szövegrészek is. Józsi bácsi és követői természetesen a legmélyebben egyetértének abban, hogy Wass Albert, ez a „rendkívüli igazlelkű, tiszta magyar ember” (ZSO 84) nem egyszerűen „a nemzet költője” (ZSO 43), de ha az emberek őt olvassák, „akkor tudhatjuk, hogy jó irányba mennek a dolgok” (ZSO 85).

A szöveg ezen túlmenően is szinte pamfletszerűen foglalja össze e magát egyetemlegesnek tekintő törzsi szubkultúra horizontjához illeszthető kulturális sztereotípiákat, ahol békésen egészíti ki egymást „a vérfertőzőttel meg a József Attilával meg más kommunistával” (ZSO 143) szemben táplált zsigeri gyűlölet, valamint a *Székelymimnusz* és mondjuk a Karády-dalok iránti elérzékenyülő rajongás (ZSO 23, 51).

A *Zsömle odavan* jelzett módon is kapcsolódik *Az ellenállás melankóliája* és a *Báró Wenckheim hazatér* világához, hiszen szóba kerül például a Wenckheimék második világtalálkozója, sőt a Józsi bácsit megillető eredeti magyar trónt is az egyik lecsúszott Wenckheim leszármazott békásmegyéri panellakásában lelik meg (ZSO 114).

Ugyancsak a regények közötti összefüggést sejteti a Csipkerózsza-hegyi erdő felgyújtása, ami a 2016-os regényben a Csipkebokor-erdő égését idézi fel (ZSO 99, BWH 302).

A jelzésszerű utalások a két mű társadalomrajza közötti folytonosságot is sejtetnek: a *Báró Wenckheim hazatér* egyéni reményekbe és megváltás-illúziókba mindhiába kapaszkodó színes társadalmi panorámája az új regényben homogén masszává fakulva egy közös megváltáseszme alávettjeként mumifikálja magát az időben és a nyelvben.

A *Zsömle odavan* története már nem személyiségeket léptet színre, nincsenek hősei – Józsi bácsi sem az –, hiszen az ábrázolt törzsi világban az egyéniséggel szemben a normativitás, a közös nyelvben felsejlő egynemű világkép zártságához való ragaszkodás válik elsődlegessé. Így marad itt el a nagy, apokaliptikus világégés, amely a 2016-os regény zárlatában még méltó és logikus következménye lehetett *A magyarokhoz* című fejezet gazdag bűnlajstromának. Az új regényben az ábrázolt világ jellegének megfelelően nincs tragédia, pontosabban a szöveg a tragédia hiányát érzékelteti valódi tragédiaként, s a most is jelen lévő ironia, szatíra helyett ezúttal inkább a távolságtartó részvét válik a mű hangoltságát alapvetően meghatározó modalitássá. Valahogy abban az értelemben, ahogyan a *Herscht 07769*-ben Florian gondolatában jelenik meg a neonáci banda lepusztult lakása mellett elhaladva: „szegény náci” (H 232).

A regény előrehaladtával egyre lényegtelenebbé válik, hogy Józsi bácsi történeteinek van-e bármiféle valóságalapjuk, vagy pusztán a léthiány betöltésére szolgáló képzelgések. A *Zsömle odavan* a kortárs magyar

társadalompolitikai tér és a magánmitológia egyformán irreális – bár e fogalom ellenpólus híján épp a regényvilág esztétikai formájában válik érvénytelenné – monoverzuma közül érezhetően az utóbbi felé fordul megértéssel.

Józsi bácsi áldozati szerepe, egzisztenciális, metafizikai és társadalmi kiszolgáltatottsága mindinkább csendes méltósággal ruházza fel a cselekményszövés során egyre tragikusabb fénytörésben ábrázolt alakját. Történeteinek szövedékébe burkolózó magánya annak a radikális ellenállásnak újabb változata, amelyben számos régebbi, a társadalomból kivonuló Krasznahorkai-figurával osztozik. Nyelvből szőtt falaival éppúgy – és éppoly sikertelenül – próbálja elszigetelni magát a társadalmi valóságtól, ahogyan például a lakásába zárkózó doktor vagy Eszter György, és a bozótosban magát elbarikádózó Tanár úr és Herman.

S ebben az értelemben, az eddigieknél talán áttételesebb módon: szintén szerzői önmaszk.

Józsi bácsi egy önmagában abszurd, hihetetlen és nevetséges társadalmi „valósággal” egy másik – az olvasó számára – éppoly abszurd, hihetetlen és nevetséges „valóságot” szegez szembe: sorsa egy olyan etikai dráma hordozója, amely a szabadság és a szükségszerűség, a vágy és a törvény konfliktusában ítéltetik szükségszerű bukásra. A regény a részvét és a megértés etikájával fordul e bukáshoz, aligha véletlen, hogy a szereplők közül – egy ifjú medika mellett – épp a Krasznahorkai nevű dalnok szeretete tart ki mellette haláláig. A regény Kada József szívós ellenállásával és önfeladásával (ami egy mélyebb értelemben épp integritása megőrzésének biztosítéka) az

Aprómunka egy palotáért Melville-t értelmező sorai szellemében jellemzi a humán létezés lényegét, melynek szépsége és egyben tragédiája a hasznosságelvnek és a normatív elvárásrendszernek hátat fordító attitűd. Józsi bácsi így lesz rokona Krasznahorkai emlékezetes, a megtagadást és a kivonulást választó figuráinak.

A regény életvilága olyasféle erkölcsi intuíciót közvetít, amely a *Sátántangó* óta sajátja a Krasznahorkai-univerzumnak, s amely a mindenkori megalázottakkal és kisemmizettekkel való közösségvállalás mindent felülíró etikai kötelezettségében jelenik meg. Ezt példázza *Az ellenállás melankóliája* végén Eszter György Valuska felé fordulása, vagy hasonló egyértelműséggel a *Legkésőbb Torinóban* története, ahogyan ezt érzékelteti a *Zsömle odavan* szövegkompozíciójának saját főszereplőjéhez fűződő, részvételi viszonya is.

A regényzárlat ezúttal nem látványos világégésbe torkollik, hanem Józsi bácsi csendes, mondhatni diszkrét öngyilkosságába. Amikor Zsömle nevű kutyáját, valójában egyetlen *emberi* kapcsolatot jelentő társát magához szorítva kiugrik a bolondokháza ablakán, tulajdonképpen abból az időből lép ki, amelynek soha nem volt lakója, csupán áldozata, s amellyel szemben megannyi Krasznahorkai-hőshöz hasonlóan elvesztette a csatát. Kada József fegyelmezett önelttüntetése a Krasznahorkai-regények pusztulásvízióinak szinte csehovi változata.

„Not with a bang but a whimper.”²²⁵

²²⁵ „A világ így ér véget / Nem bumm-mal, csak nyűszítéssel.”
T. S. Eliot: *Az üresek*, ford. Vas István.

Krasznahorkai ez idáig utolsó műve a prózájának egészét meghatározó összeomlás és romlásanalízis újabb megfogalmazási kísérlete. A műről műre hol apokaliptikus fenséggel, hol mitikus vagy épp biológiai összefüggésekben, abszurd jelenetezésben vagy néma fenyegetettséggént, ezúttal pedig valamiféle hallgató, finom összeomlásként megjelenített pusztulásvariációk a kimondás, a lehetőség szerint pontos rögzítés igényét és lehetetlenségét jelzik. E tekintetben az életmű mestertrópusa és önértelmező alakzata a *Báró Wenckheim hazatér* azon jelenete, amikor a Keleti pályaudvaron egy menekült kislány próbál lefényképezni a fotóső. Ám hol a helyszín, hol a beállítás, hol a fókuszálás nem megfelelő kiválasztása, hol a rossz fényviszonyok miatt a kép sokadszorra sem sikerül tökéletesen (BWH 116–122).

A tragédia tehát rögzíthetetlen marad, a szenvedés és az enyészet nem reprezentálható, sugallja a jelenet, amiképp ugyanezt jelzik az életmű során a pusztulás ábrázolására törekvő, változatos optikájú elbeszélői eljárások újabb és újabb kísérletei is. A *Zsömle odavan* e fókusz ismételt bemérésének, a megfelelő fényviszonyok, a helyes keretek kialakításának, a társadalmi és szellemi állapotok rögzítésének pillanatnyilag utolsó kísérlete.

Krasznahorkai anarchista szerző; a művészet számára az ellenállás, a felfogatás, az általános szembefordulás és az ezzel következetesen vállalt kívülállás terepe. Tagadja a fennálló metafizikai, egzisztenciális vagy társadalmi rend értelmét és igazságát, azaz a valóságnak nevezett létállapot komolyan vehetőségét és józan folytathatóságát, mely

valóságról a művek tanúbizonysága szerint amúgy sem állnak rendelkezésünkre használható fogalmak. S ebben az értelemben mondható az, hogy művei minden esetben egy rendellenes vagy rendkívüli állapotot dramatizálnak, amely a történelem idegenségéből való megváltásra irányuló elképzelések lehetőségeit mérlegeli. A Krasznahorkai-írásokban megjelenő mindenkori „rendkívüli állapot” egy olyan történeti létezésről tudósít, amely – ahogy erről Benjamin ír a VIII. tézisben²²⁶ – a vesztesek által értelmezett történelem interpretációs szituációja, a vesztesek saját ideje. A csalóka reményekbe kapaszkodó, hiábavaló terveket kovácsoló szereplők már a *Sátántangó* történelemtől elhagyott vidékének öncsalásait és komikus messianizmusát ábrázoló világának bemutatása óta a történelem és saját történetük helyreállítását próbálják beteljesíteni, Krasznahorkai művészete pedig e törekvésük folyamatos sikertelenségéről ad hírt.

Ugyanezért tehát az életmű voltaképpen a mindenkori győztesek világát mutatja be, melyben az őáltaluk konstruált, a vesztesek számára tehát idegen, őket elveszejtő történelem fenyegetése válik megkerülhetetlen lét-tapasztalattá. A történelem és a történet zsákmányként való megkaparintásáért folyó egzisztenciális és metafizikai küzdelem az állandósult rendkívüli állapot világát az életmű több szöveghelyén is háborús helyzetként ábrázolja, ahol a történelemből való kihullás katasztrófájával a jövő, a megváltás messianisztikus képei próbálnak szembeszegülni. Krasznahorkai történelemvíziói azonban az

²²⁶ Benjamin: *A történelem fogalmáról*, i. k., 965.

irónia és a tudatok reflexív szolambeágyazódásainak narrációs technikáival szekularizálják és profanizálják a teológiát, s így mind a megváltás, mind pedig a katasztrófa megfosztódik apokaliptikus fenségétől – avagy csupán a szolamkompozíció egyik reflektált hangjává lesz –, s mindkettő egy végtelenített „most”-ba dermed. A szövegek formai instabilitása ugyanakkor természetesen lehetővé teszi az életmű egy olyan olvasói keretezését is, amelyben a regények világa nem a teológia profanizálásaként, hanem a realitás teologizálásaként tárja fel a pusztulás mindig-most történő működését.

Az Utolsó ítélet harsonáját meg lehet fújni egyszer – írja Edgar Wind –, de nem lehet megfújni minden áldott nap, mert amikor az izgalom tetőfoka óramű pontossággal ismétlődik, akkor óhatatlanul kissé erőltetetté válik a hatás.²²⁷ Krasznahorkai rendre a bukás, a semmibe hullás, a veszteség képeibe torkolló regényei Wind vélekedésével ellentétben alighanem azért nem válnak „erőltetetté”, mert – a hasonlatnál maradva – ez a bizonyos harsona minden egyes esetben másként szólal meg. A groteszk és pátoszos dallamok változatos kottájára íródva hol egy bolond által megkongatott harang fűlértő zúgása, hol a kiürült létezőnek kánont vezényelni próbáló Hülyegyerek énekhangja, hol a biológiai bomlás mechanikus zakatolása, hol a *Herscht 07769* világéjszakájának mindent ellepő csendje közvetíti a történelem megszerzéséért vívott küzdelem kudarcát.

²²⁷ Edgar Wind: *Művészet és anarchia*, ford. Turai Hedvig, Budapest, Corvina, 1990, 30.

A szövegben idézett Krasznahorkai-írárok
rövidítései

- AP = *Aprómunka egy palotáért*, Budapest, Magvető, 2018.
- ÁVB = *ÁllatVanBent*, Budapest, Magvető, 2010.
- BWH = *Báró Wenckheim hazatér*, Budapest, Magvető, 2016.
- CSÉ = Csak a csillagos ég, *Magyar Lettre International*, 1998–99/31, 29–40.
- EH = *Este hat; néhány szabad megnyitás*, Budapest, Dovin–Magvető, 2001.
- EM = *Az ellenállás melankóliája*, Budapest, Magvető, 1989.
- ÉH = *Északról hegy, Délről tó, Nyugatról utak, Keletről folyó*, Budapest, Magvető, 2015.
- H = *Herscht 07769*, Budapest, Magvető, 2021.
- HH = *Háború és háború*, Budapest, Magvető, 2017.
- KV = *Kegyelmi viszonyok*, Budapest, Magvető, 2007.
- MH = *Mindig Homérosznak*, Budapest, Magvető, 2019.
- MP = *Megörülni a Paradicsomban, 2000, Irodalmi és társadalmi havilap*, 2001/7–8, 92–100.
- MT = *A Manhattan-terv*, Budapest, Magvető, 2018.
- MV = *Megy a világ*, Budapest, Magvető, 2013.
- NK = *Nem kérdez, nem válaszol (Huszonöt beszélgetés, ugyanarról)*, Budapest, Magvető, 2012.

- RB = *Rombolás és bánat az Ég alatt*, Budapest, Magvető, 2004.
- SJO = *Seiobo járt odalent*, Budapest, Magvető, 2008.
- st = *Sátántangó*, Budapest, Magvető, 1985.
- TÁ = *A Théseus-általános. Titkos akadémiai előadások*, Budapest, Széphalom Könyvműhely, 1993.
- UF = *Az urgai fogoly*, Budapest, Széphalom Könyvműhely, 1992.
- UFa = *Az utolsó farkas*, Budapest, Magvető, 2009.
- ZSO = *Zsömle odavan*, Budapest, Magvető, 2024.

Tartalom

(Bevezetés)	5
I. Kihajózás	14
II. Térégi meteorológia és tájviszonyok	49
III. A táj, amint életre kel	75
IV. Sziszüphosz a határon	106
V. Utazás egy helyben	131
VI. Az örökkévalóság felé	149
VII. Átkelés egy hídon	203
VIII. Kína fölött az ég	222
IX. Esztétikai egérút	238
X. Miért ne haljunk meg nevetve?	267
XI. Térkép a jövőnek	294
XII. Visszafelé görög	316
XIII. Vissza a sötétségbe	327
XIV. Kilépés az időből	348
A szövegben idézett Krasznahorkai-írárok rövidítései	365

A kiadásért a Magvető Könyvkiadó és a L'Harmattan Kiadó igazgatói felelnek.

MAGVETŐ
KÖNYVKIADÓ ÉS KERESKEDELMI KFT.
www.magveto.hu
www.facebook.com/magveto
magveto.kiado@lira.hu
Felelős kiadó Dávid Anna

L'Harmattan Könyvesbolt
1053 Budapest, Kossuth L. u. 14–16.
+36-70/554-3177
www.harmattan.hu
Felelős kiadó Gyenes Ádám

Felelős szerkesztő Dávid Anna, Schmal Alexandra
Korrektor Balogh Emerencia
A kötetet Pintér József tervezte
A címlapon Szilágyi Lenke felvétele
Műszaki vezető Takács Klári